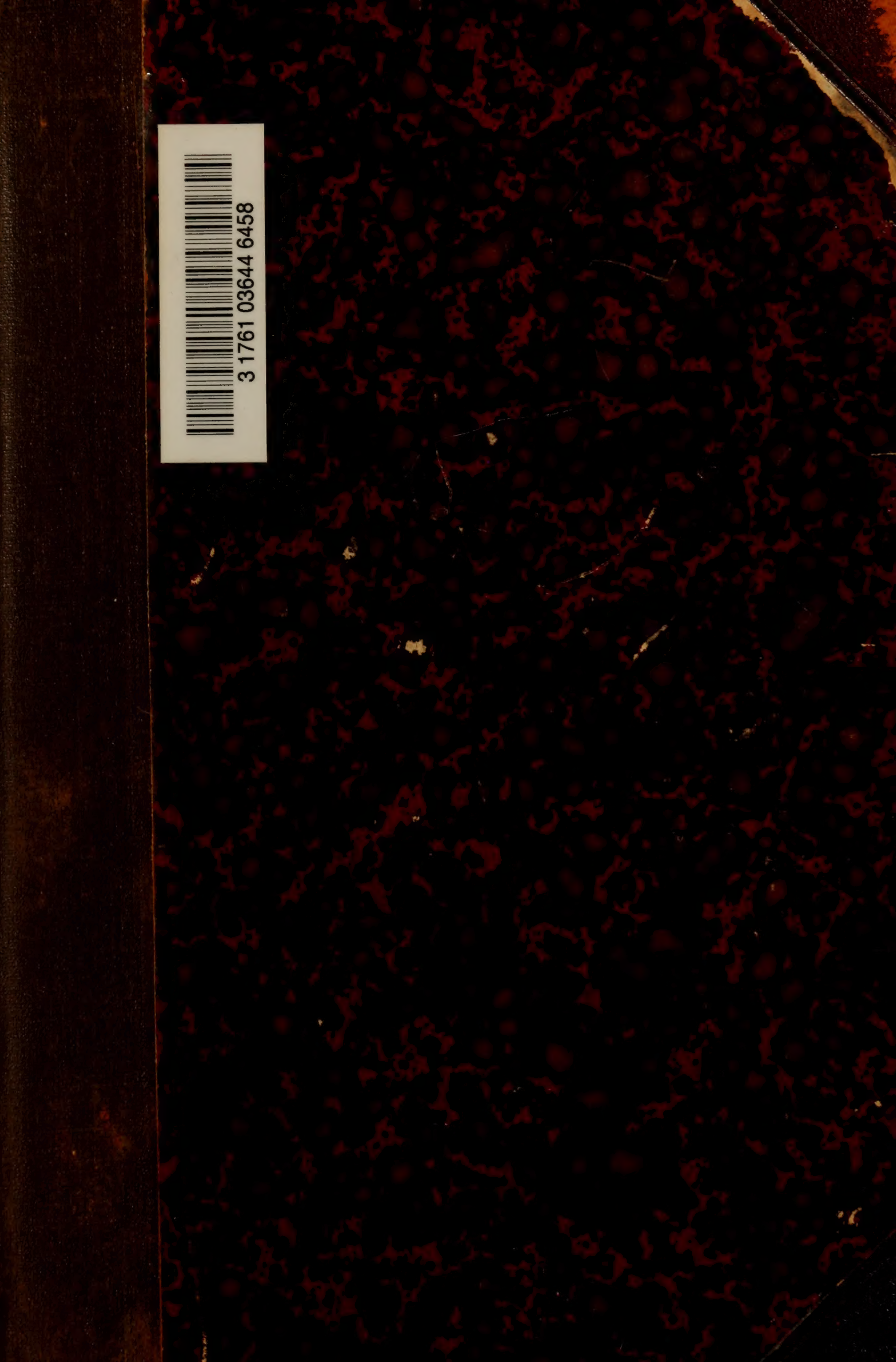
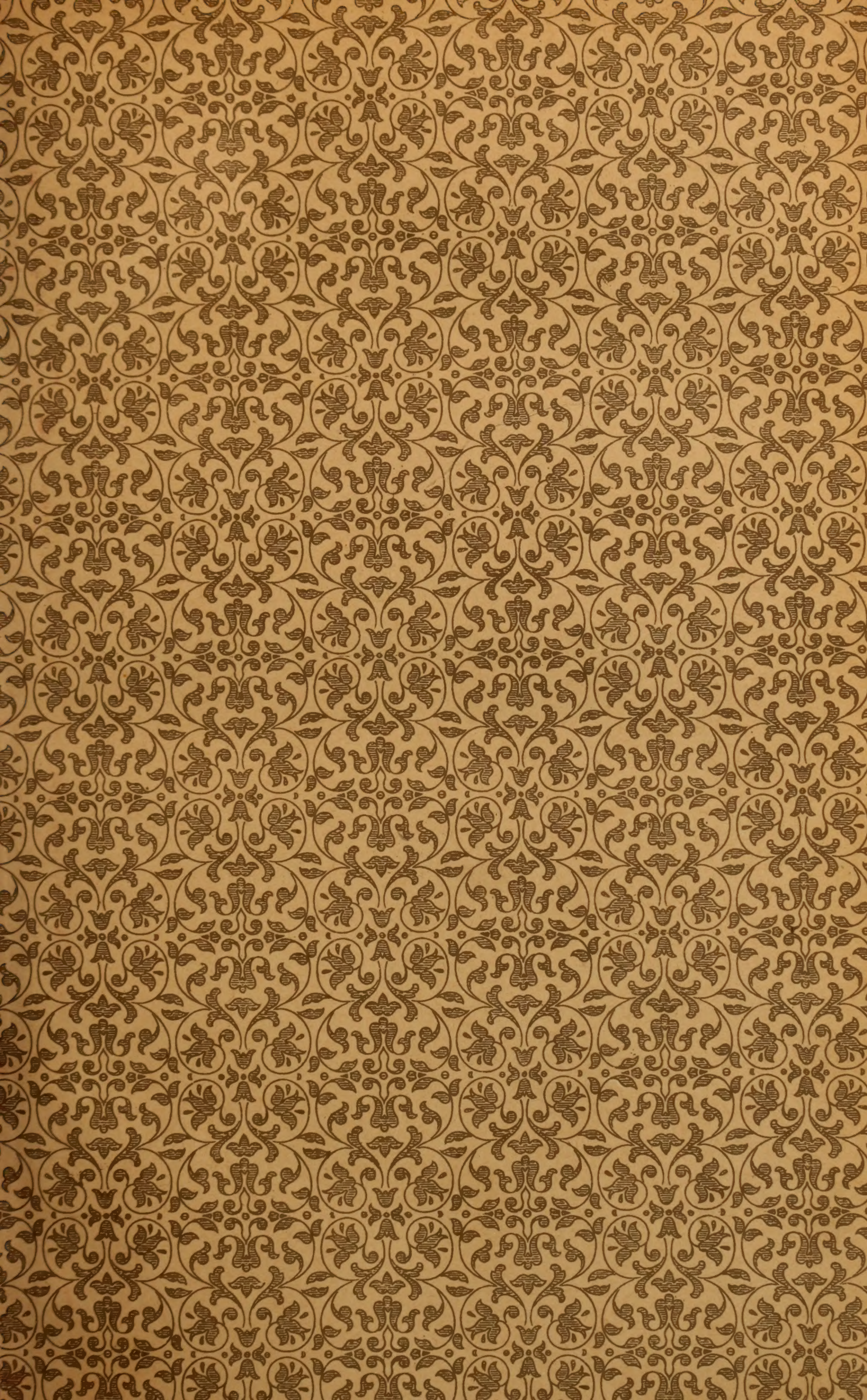
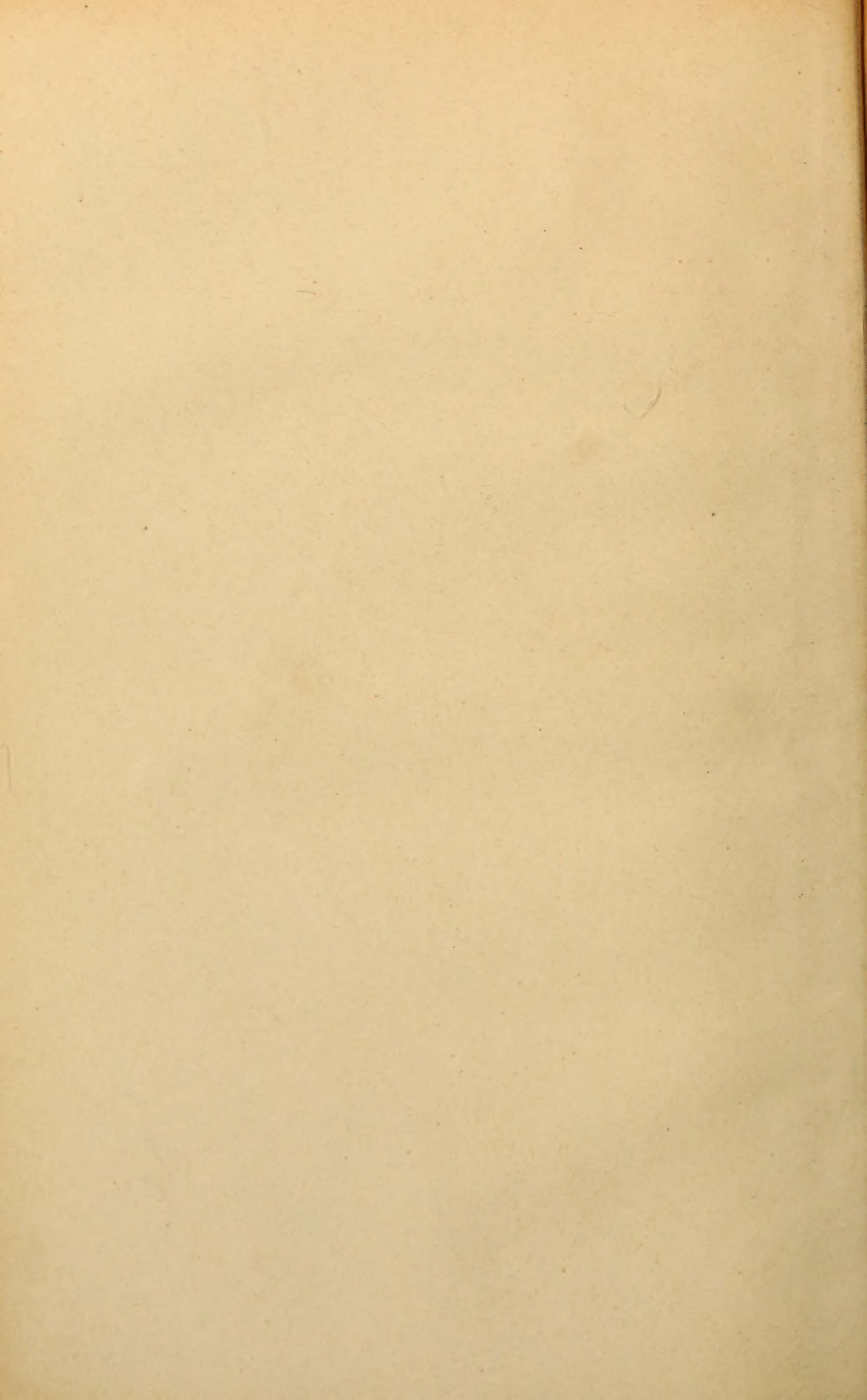




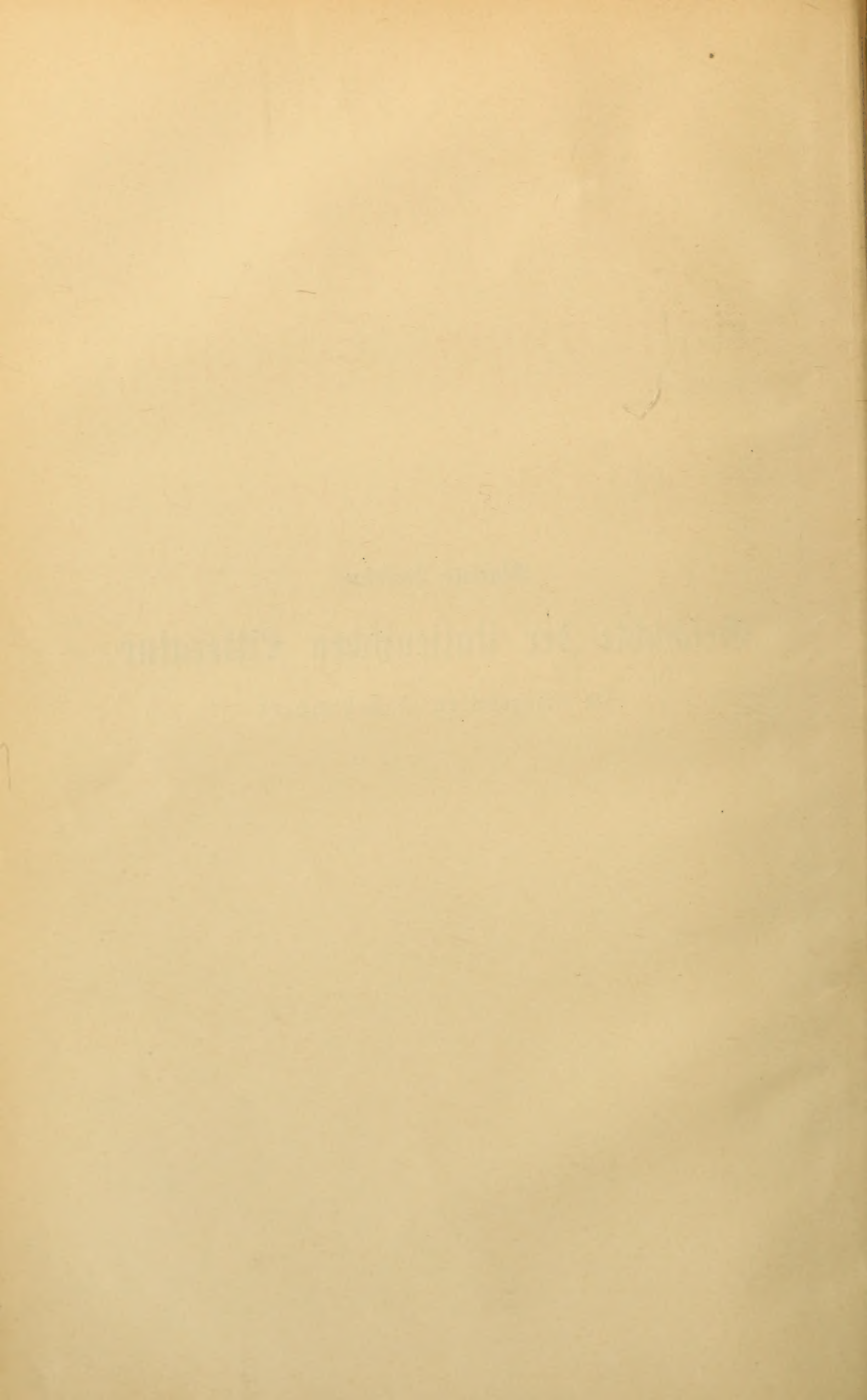




Marcus Landau,

Geschichte der italienischen Litteratur

im achtzehnten Jahrhundert



Geschichte
der
italienischen Litteratur
im
achtzehnten Jahrhundert

Von

Dr. Marcus Landau



Berlin
Verlag von Emil Felber
1899

Vorwort.

Ein eigentümliches, nicht genug zu bedauerndes Verhängnis scheint über die Geschichte der italienischen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert zu walten. Gelehrte, wie Bartoli Gaspary und Körting, sind der Wissenschaft entrissen worden, bevor sie in ihren groß angelegten Werken zum vorigen Jahrhundert gelangten; Hettner scheint in seiner geistvollen Litteraturgeschichte jener Zeit seine Aufgabe mit der Darstellung der deutschen, englischen und französischen Litteratur für gelöst betrachtet zu haben.

Dieser auch in Italien vielbedauerte Mangel eines den modernen Anforderungen entsprechenden Werkes über die Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts ist in Deutschland um so fühlbarer, als es hier selbst an Spezialwerken zweiten Ranges, wie sie die Italiener besitzen, fehlt.

Indem ich mir zur Aufgabe stellte, diesem Mangel abzuhelfen, habe ich mir die Schwierigkeiten, die sich einer vollkommen befriedigenden Lösung derselben entgegenstellen, nicht verhehlt. Besonders hindernd ist der Mangel an guten Monographien über manche Schriftsteller und an vollständigen kritischen Ausgaben ihrer Werke, obwohl in den letzten Dezennien von Italienern in dieser Beziehung viel Lobenswertes geleistet wurde.

Aber mit der Abfassung eines zusammenfassenden Werkes zu warten, bis alle Vorarbeiten von Andern geleistet sein werden, wäre beinahe einer Verschiebung ad calendas graecas gleich

und würde nur das Sprichwort „Das Bessere ist der Feind des Guten" bestätigen. Denn die Wissenschaft kann überhaupt nie stehen bleiben und auf die Fortsetzung der Detailforschung verzichten. Auch ist es gut, wenn alle vierzig bis fünfzig Jahre eine zusammenfassende Darstellung unseres Wissens in irgend einem Fache erscheint, die zeigt, was noch unklar und unsicher ist, der Einzelforschung neue Aufgaben stellt.

Dem letzteren Zwecke soll mein Werk nur in zweiter Reihe dienen. Es ist auch keine Sammlung von Schriftsteller-Biographien und bibliographischen Daten. Es soll vorzüglich darstellen, wie der Geist jener Zeit und der Volkscharakter in ihrer gegenseitigen Wirkung in der Litteratur zum Ausdruck kamen. Aber auch die Physiognomien der einzelnen Schriftsteller sollen klar hervortreten, ihre Werke und ihre Schicksale je nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger ausführlich, jedoch ohne pedantische Miniaturmalerei geschildert werden.

Inwieweit mir dies gelungen ist, und ob ich die oben erwähnte Lücke befriedigend ausgefüllt habe, möge der Leser entscheiden.

Wien, im Januar 1899.

Der Verfasser.

Inhalt.

Zweite Abteilung: **Die Dichtung.**



Einleitung.

Der spanische Erbfolgekrieg am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts hat Italien zwar nicht die Unabhängigkeit und Einheit gebracht, aber insofern den Weg zu beiden eröffnet, als er die Italiener aus langer Stagnation aufrüttelte, mit anderen Völkern in lebhafteren Verkehr brachte und dadurch dem Geistesleben neue befruchtende Keime zuführte.

Sizilien und Neapel blieben zwar noch ein Menschenalter, die Lombardei bis Ende des Jahrhunderts unter fremden Herrschern, aber die deutsch-österreichische Herrschaft war doch schon unter Karl VI. eine liberalere und mildere als die spanisch-österreichische, und unter Maria Theresia und ihren Söhnen war der Fortschritt ein recht ansehnlicher. Ebenso reformierend und fortschrittlich wirkten die neuen bourbonischen Dynastien in Neapel, Sizilien und Parma, die lothringisch-habsburgische in Toscana. Nur im Kirchenstaat, im Königreich Sardinien und in den beiden oligarchischen Handelsrepubliken Venedig und Genua hielt man zäh am Alten fest, das übrigens in mancher Beziehung dort besser gewesen ist, als in den unter spanischer Herrschaft stehenden Ländern. Traurig sah es freilich in Genua aus, das seine Kräfte im langjährigen Kampfe gegen Corsica erschöpfte, das es endlich an Frankreich abtreten mußte. Piemont hatte eine geordnete, sparsame Verwaltung und eine tüchtige Armee. Im Venetianischen, wo zwar, wie in Genua, auf wirtschaftlichem wie geistigem Gebiete völlige Stagnation herrschte, duldete man doch keine

Mitherrschaft der Kirche, gewährte den Andersgläubigen mehr Toleranz, und dies machte die anderen Uebelstände etwas erträglicher. Denn, was am meisten die Geister bedrückte und den Fortschritt hemmte, war die intolerante Herrschaft der Kirche, ihr fast unbeschränktes Unterrichtsmonopol, ihre Bevormundung und Beaufsichtigung der Presse. Und in zweihundertjähriger unbeschränkter Herrschaft hatte sie solche Macht über die Geister gewonnen, sie so ganz mit ihrer Unduldsamkeit angesteckt, daß wir selbst in Schriften solcher Männer wie Apostolo Zeno, Fontanini, Muratori, ja selbst noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bei Gozzi und Verri intolerante Aeußerungen über Protestanten und andere Ketzer finden.

Und selbst die freieren Geister, welche sich aufzulehnen wagten, enthielten sich jeder Kritik von Dogma und Kirchenlehre, bekämpften höchstens, wie Gravina und Concina, die jesuitische Moral oder wie Giannone und Pilati die Herrsch- und Habsucht des Klerus, die Ausartungen des Mönchswesens.

In diesem Kampfe übernahmen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Monarchen die Führung, mehr freilich für ihre eigenen Rechte gegen die Macht und die Uebergriffe der Kirche, aber in unvermeidlicher Folge auch für die Freiheit der Geister, für die Rechte des Volkes. Ihr Streben, die Staatseinkünfte zu erhöhen, ihre Finanzen zu verbessern, führte zu Reformen auf allen Gebieten, nicht blos auf dem wirtschaftlichen, verschaffte den Unterthanen freiere Bewegung, regte die Geister an. Und nicht blos aus egoistischen Motiven handelten die Monarchen. Die meisten von ihnen waren auch wohlwollende, das Beste anstrebende Herrscher, die sich von den neuen Ideen der englischen und französischen Aufklärer und Humanitätsapostel beeinflussen ließen. Fand sich unter ihnen auch kein großer, hervorragender Geist, waren manche auch beschränkt, kleinlich und von sehr geringer Bildung, so gab es doch auch keine Tyrannen oder Bösewichter unter ihnen.

Der König von Sardinien, Viktor Amadeus II., der

sich noch 1715 von Astrologen die Genesung seines Sohnes hatte prophezeien lassen, war doch ein kluger geschickter Politiker, ein fortschrittlicher, für seine Zeit freisinniger Fürst. Er entzog den Jesuiten und Klostergeistlichen den Unterricht an den Mittelschulen und suchte durch Berufung hervorragender Gelehrter die Universität Turin zu heben.

Vollständige Stockung im geistigen Leben trat dagegen unter seinem sonst sehr tüchtigen Nachfolger Karl Emanuel III. (1730—1773) ein, dessen Regierung sich auch die perfide Behandlung Giannones zu Schulden kommen ließ. Victor Amadeus III. (1773—1796) errichtete zwar eine Sternwarte und Kunstakademie, erhob auch (1783) die seit 1757 in Turin bestehende Gesellschaft für Naturwissenschaften zum Range einer königlichen Akademie der Wissenschaften, wendete aber doch wie seine Vorgänger sein ganzes Interesse dem Militär zu, bevorzugte in jeder Weise den Adel. Religiöse Debatten ließ er nicht aufkommen und seinen Unterthanen verbot er den Besuch der Universität Pavia, an der unter Kaiser Joseph II. schon ein etwas freierer Geist herrschte.

Den geistigen Druck, der auf dem subalpinischen Königreich lastete, lernt man am besten aus den Selbstbiographien Alfieri's und Deninas kennen.

Schwer lastete die Zensur auf dem geistigen Leben der Lombardei: Richardsons Pamela und Goldonis daraus gezogenes Drama waren dort verboten. Beccarias Buch „Von den Verbrechen und Strafen", sowie manche von Verri's Schriften durften in Mailand nicht gedruckt werden und wurden dort erst erlaubt, als sie in anderen Städten Italiens gute Aufnahme gefunden hatten. Das Hauptstreben der österreichischen Regierung wurde endlich auf Hebung des Volkswohlstandes und Beschränkung der geistlichen Macht gerichtet. Bis zum Ende des siebenten Jahrzehnts hatte man, wie Pietro Verri klagte, alle Angriffe der Geistlichkeit auf die Rechte des Monarchen aber keine Verteidigung derselben drucken lassen

dürfen. Erst im Jahre 1768 wurde die geistliche Bücherzensur aufgehoben und durch ein kaiserliches Reskript die Macht des Klerus wesentlich eingeschränkt. Aber Verri triumphierte zu früh, als er im April jenes Jahres schrieb „in keiner Stadt Italiens, ja vielleicht nicht einmal in Frankreich, herrscht in Bezug auf die Presse solche Freiheit wie jetzt bei uns", denn, wenn auch die geistliche Zensur aufhörte, die weltliche war geblieben, ebenso wie der geistliche Einfluß auf die Kaiserin; und noch im selben Monat mußte Verri wieder klagen, daß Voltaire's neue Schriften in Folge von Denunziationen der Geistlichkeit auf Befehl Maria Theresias konfisziert wurden.

Indessen erfreute sich die Universität Pavia besonderer Förderung seitens der Regierung und zählte hervorragende Gelehrte, wie Volta, Spallanzani, Palmieri, Mascheroni unter ihren Professoren. Im Jahre 1776 wurde in Mailand die Società patriotica zur Beförderung von Industrie und Landwirtschaft und Verbesserung der Lage des Bauernstandes errichtet.

In Venedig genoß die Presse etwas mehr Freiheit und es wurde ein lebhafter Buchhandel betrieben. Aber am Anfange des Jahrhunderts hatte Apostolo Zeno geklagt, daß dort kein Platz für gute ernste Bücher sei, daß man nur frivole französische Schriften, Romane und — religiöse Traktätlein lese. Auch durfte dort Muratori's De ingeniorum moderatione nicht gedruckt werden und Beccaria's „Verbrechen und Strafen" waren bei Todesstrafe verboten. Im achten Jahrzehnt, nach Aufhebung des Jesuitenordens, wurden im Venetianischen die niederen Schulen verbessert, Kunst- und Industrieschulen errichtet. Der Universität Padua wurde stets große Sorgfalt gewidmet und besonders die Naturwissenschaften gepflegt, während man der neuen Philosophie den Zugang wehrte. Zu den litterarischen Größen des Jahrhunderts hat die Republik mit Zeno, Maffei, Conti, Goldoni, Algarotti, Chiari, den beiden Gozzi und Pindemonte ein stattliches Kontingent gestellt. Und das regste Leben herrschte auf den Theatern der Lagunenstadt.

Sie war die eigentliche Theaterstadt Italiens, ja neben Paris die Theater- und Unterhaltungsstadt Europas.

In Rom lastete selbstverständlich der geistliche Druck am schwersten auf der Presse, obwohl im Laufe des Jahrhunderts mehrere schriftstellernde Päpste regierten.

Clemens XI. (Albani, 1700—1721), Mitglied der Arkadia, mehr Schönredner als Gelehrter, that sich viel auf seine lateinischen Reden und Homilien zu gute und freute sich sehr, als sie ins Italienische übersetzt wurden. Dagegen hat er Marchetti's Uebersetzung des Lucretius verboten. Benedikt XIV. (Orsini, 1724—1730) beschäftigte sich vorzugsweise mit Kanonisierungen, wurde mit Mühe davon abgehalten, das Studium der Physik und Mathematik zu verbieten und ließ im übrigen seine Beneventaner Camarilla schalten. Um diese Zeit spielte der Venetianer, Kardinal Pietro Ottoboni († 1740), die Rolle des Mäcen für Kunst und schöne Litteratur am päpstlichen Hofe. Er war Mitglied der Akademie der Crusca, ein eifriger Protektor der Arkadia, schrieb selbst Dramen und veranstaltete in seinem Palaste Konzerte und theatralische Unterhaltungen.

Benedikt XIV. (Lambertini, 1740—1758) war ein Mann von liebenswürdigem Humor und mit für einen Papst recht liberalen Anschauungen, ein sehr gelehrter Jurist und Theolog, der in seiner Jugend den jungen Metastasio unterrichtet hatte. Auch als Papst betrieb er seine Studien und fand noch Zeit, den ihm von Voltaire gewidmeten „Mahomet" zu lesen und einen neuen Orden, die Chierici scalzi della passion di Gesù Cristo, zur Beförderung der Andacht zur Passion und frommer Uebungen zu gründen. Er hat nicht weniger als zwölf Foliobände theologischer und kirchengeschichtlicher Werke zusammengeschrieben und nur Gelehrte und Studien in diesen Fächern protegiert.

Nicht die geringste Förderung, ja eher Hemmung fanden Litteratur und Wissenschaft vom zwölften und dreizehnten Clemens (Corsini, 1730—1740, Rezzonico, 1758—1769).

Der vierzehnte Clemens (Ganganelli, 1769—1774), der sich durch die Aufhebung des Jesuitenordens berühmt und verdient gemacht hat, war von den Regierungssorgen zu sehr in Anspruch genommen, um etwas für die Litteratur leisten zu können. Doch hat er den Grund zu der berühmten römischen Kunst- und Antikensammlung gelegt, die von seinem Nachfolger Pius VI. (Braschi, 1775—1799) bereichert, den Namen Museo Pio-Clementino erhielt. Dieser Papst hat wohl die Kunst mit großer Ostentation patronisiert, aber sich um Litteratur wenig gekümmert.

Regeres wissenschaftliches Leben erhielt sich im Kirchenstaat nur an der Universität zu Bologna, wo sich auch stets ein kleiner Kreis von Dichtern fand.

Unter der halbhundertjährigen Regierung des bigotten, intoleranten und mißtrauischen, von Pfaffen geleiteten Großherzogs Cosmus III. († 1723) hatte Toscana in jeder Beziehung Rückschritte gemacht. Das Land atmete förmlich auf bei seinem Tode, obwohl sein Nachfolger, der liederliche Johann Gaston (1723—1737) auch nicht das Muster eines Regenten war. Handel und Industrie begannen langsam aufzublühen, viele Fremde kamen ins Land; die alte toscanische Urbanität lebte wieder auf. Der wahre Fortschritt auf allen Gebieten begann aber erst unter der lothringisch-habsburger Dynastie — Franz 1737—1765, Leopold 1765—1790 —, die aber nicht blos den Widerstand des Klerus gegen ihre Reformen, sondern manchmal auch den des Volkes zu bekämpfen hatte. Stieß doch 1749 die Einführung der neuen Stundenzählung auf lebhaften Widerstand und mußte an manchen Orten unterlassen werden.

Auch manche der kleineren Staaten modernisierten sich. In Modena wurde 1779 die Inquisition aufgehoben. Parma unter den bourbonischen Herzogen Philipp (1749—1764) und Ferdinand (1765—1802) vertrieb die Jesuiten und zog sich durch seine Reformen auf kirchlichem Gebiete sogar ein päpst-

liches Strafedikt zu. Doch mit der Entlassung des Reformministers Du Tillot (1771) erlahmte hier der Reformeifer. Die Jesuiten kehrten zurück und die abgeschaffte Inquisition wurde wieder eingeführt. Nur das Theater versuchte man noch mehrere Jahre lang durch Ausschreiben von Preisen, freilich mit sehr geringem Erfolg, zu heben.

In Neapel, wo im 17. Jahrhundert unter spanischer Herrschaft Leser des Descartes oder Gassendi von der Inquisition als Ketzer und Atheisten verfolgt und bestraft worden waren, hatte man unter österreichischer Herrschaft, seit 1707, nur an Reformen auf ökonomischem Gebiete gedacht; über eine Reform der Universitätsstudien wurde viel verhandelt, aber ausgeführt wurde sehr wenig. Mit der Unabhängigkeit des Landes unter dem ersten bourbonischen König Karl III. (1735) und seinem Minister Tanucci kam ein frischer Zug in das ganze staatliche und geistige Leben. An der Universität wurden neue Lehrstühle für Naturwissenschaften und Nationalökonomie errichtet; die Aufdeckung von Herkulanum und Pompeji lieferte den archäologischen Studien neues Material und eine besondere Akademie wurde dafür errichtet. Im Jahre 1746 wurde die Kompetenz des Inquisitionsgerichts wesentlich eingeschränkt und dasselbe, ebenso wie die Klöster, der staatlichen Aufsicht unterworfen. Auch die Macht der Feudalherren wurde ein wenig beschnitten und der Bürgerstand kam empor, in dem das juristische Element dominierte. In den unteren Klassen herrschte aber noch die größte Unwissenheit, selbst in religiösen Dingen. Die Armen wußten fast nichts vom Christentum und gingen in die Kirche nur um zu betteln. Ein größerer Bildungsunterschied als anderswo trennte in Neapel noch bis zum Ende des Jahrhunderts die höheren Stände von den niederen; es standen sich gleichsam zwei Nationen gegenüber, die einander nicht verstanden, und dies hat nicht wenig zum schrecklichen Ausgang der Revolution von 1799 beigetragen.

Unter dem von Geistlichen erzogenen unwissenden Nachfolger

Karls, Ferdinand IV., seit 1759, konnten diese einen Teil der verlorenen Privilegien wieder zurückgewinnen, aber die Universität blühte weiter und Filangeri erfreute sich noch vieler Gunst beim Könige. Eine vollständige Stockung trat erst nach der Entlassung Tanuccis (1777) und mit dem Ueberwiegen des Einflusses der Königin ein. Im Jahre 1778 wurde zwar eine Akademie der Wissenschaften gegründet, aber die sonderbare Bestimmung, daß ihr Präsident stets der jeweilige Obersthofmeister sein sollte, verhinderte ihr rechtes Gedeihen.

Viel langsamer und schwächer als in Neapel wurde von den Bourbons in Sizilien reformiert, wo unter österreichischer Herrschaft noch die Scheiterhaufen der heiligen Inquisition lustig geflammt hatten. Im Jahre 1732 wurde in Palermo der letzte Ketzer verbrannt; zu Kerker, Auspeitschen und anderen Strafen verurteilte die Inquisition noch in den ersten Jahren Karls III. Erst 1782 wurde sie in Sizilien ganz aufgehoben, wie überhaupt erst unter dem Vizekönig Marchese von Villamarina (1781—1787) einige Reformen in der noch ganz im Mittelalter steckenden Insel eingeführt wurden.

Es war aber nicht allein der Kampf zwischen Staat und Kirche, zwischen Bevormundung und Selbständigkeit, welcher dem geistigen Leben Italiens seinen Inhalt gab. Es wirkten auch die Einflüsse des Auslandes und die alte heimische Tradition in ihren Gegensätzen mit: Früher als die anderen modernen Völker Europas, hat das italienische die Wege des Fortschrittes und der Aufklärung betreten und eine hohe Stufe der Zivilisation erreicht, als die anderen noch in mittelalterlicher Halbbarbarei steckten. Dann war die kirchliche Reaktion gekommen und hatte den weiteren Fortschritt aufgehalten; manches bereits herrlich Entfaltete zum welken gebracht, manchen hohen, reichen Geist verkümmert oder in falsche Bahnen getrieben, während andere Völker, rüstig weiterschreitend, bald die Italiener erreichten, ja überholten. Und diese, unter despotischen Regierungen und klerikaler Zucht in ihrem Verkehr mit dem Auslande behindert

und beschränkt, merkten anfangs nichts davon. Erst als im Beginne des 18. Jahrhunderts das neue Licht aus Frankreich und England, trotz aller Hindernisse einzudringen begann, wurde es wohl von Manchen als etwas Schönes und Heilsames begrüßt, von Anderen aber als Feindliches und Schädliches mit Mißtrauen betrachtet oder bekämpft. Und dessen Gegner waren nicht überall die herrschenden Mächte, von denen ja manche den ausländischen Anregungen folgten, sondern manchmal auch die gebildeten und gelehrten Unterthanen, welche, stolz auf ihre alten Litteratur- und Wissensschätze, dem Erbe einer vielhundertjährigen reichen Geistesthätigkeit — denn die Italiener hielten sich für die alleinigen echten und rechten Nachkommen und Erben der Römer — das Neue, Fremde als minderwertig, als Emporkömmling gegenüber ihrem alten Geistesadel, als dem Nationalcharakter unangemessen oder schädlich betrachteten.

So sehen wir einerseits französischen Einfluß bei Verri, Beccaria, Genovesi und Anderen, Bewunderung und Verehrung Voltaires bei Algarotti, Bettinelli, Goldoni und Cesarotti; wir sehen wie Kirchenfürsten, ja selbst der Papst, freundlich mit ihm verkehren, die Crusca ihn zu ihrem Mitgliede ernennt, wie seine Werke im Original und in Ueberſetzungen eifrig gelesen werden, während Carlo Gozzi, Baretti, Rinaldo Carli und Andere ihn, Rousseau und die ganze französische Philosophenschule bekämpfen und heftig angreifen. Muratori konstatiert schon am Anfange des Jahrhunderts einen verderblichen Einfluß französischer Sitten, und Maffei sucht in seinem Lustspiele Raguet die Gallomanie der Italiener lächerlich zu machen. In Albergatis Einakter Le convulsioni wird für die unerträgliche Nervosität einer Frau die Lektüre von Voltaires Candide, Rousseaus Heloise, des Système de la nature und der Nachtgedanken Youngs verantwortlich gemacht. In Signorellis Schauspiel „Faustina“ werden die Wüstlinge als Jünger der französischen Philosophie geschildert, und endlich erreicht der Franzosenhaß mit Alfieris Misogallo seinen Gipfelpunkt.

Massenhaft wurde, vorzüglich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, aus dem Französischen übersetzt, ja oft durch Vermittelung dieser Sprache aus anderen, welche die Uebersetzer nicht kannten. Andere, wie Galiani, Denina, Goldoni, Kardinal Gerdil schreiben manche ihrer Werke französisch oder korrespondieren französisch wie Algarotti und Cesarotti.

Langsamer, später und in geringerem Maße fand das Englische Eingang in Italien. Doch hatten Bianchini, Conti, Maffei und Algarotti schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts England besucht, dann hatten sich Rolli, Martinelli und Baretti dort längere Zeit aufgehalten und ihren Landsleuten manche Kunde von englischem Wesen und englischer Litteratur gebracht. Muratori begann im Alter englisch zu lernen. Schon im 17. Jahrhundert hatte Magalotti John Philips Cider und Splendid shilling aus dem Englischen übersetzt; in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Addisons Cato, Popes Lockenraub, Miltons Verlorenes Paradies, in der zweiten Vieles von Young, Gray, Shakespeares Julius Caesar und Anderes, endlich der Ossian Macphersons übersetzt. Gasparo Gozzi und die jungen Reformer in Mailand ahmten die englischen Wochenschriften nach, in Paolis Bibliothek in Corsica fanden sich um 1765 Gullivers Reisen, Popes Versuch über den Menschen, einige Bände des Spectator und Tatler.

Später zwar als die englische, aber in reicherem Maße, wurde die deutsche Litteratur den Italienern bekannt. Im Jahre 1761 erschien eine Uebersetzung von Klopstocks Tod Adams, aber acht Jahre später werden die anderen lebenden deutschen Dichter vom Abate Taruffi, der sich einige Zeit in Wien aufgehalten hatte, für die Italiener gleichsam erst entdeckt. Er schreibt an Albergati ganz entzückt vom „Messias", hält die deutschen Dichter, „von denen unsere guten Bologneser nichts wissen", für die besten seiner Zeit und erklärt, daß die Haller, Wieland, Klopstock, Rabener, Lichtwer, die Karschin und Andere „trotz ihrer rauh tönenden Namen süßer singen als die italie-

nischen Schwäne". Dann machten im achten und neunten Jahrzehnt Corniani, Bertola und Denina ihre Landsleute mit der deutschen Litteratur besser bekannt und eine Menge deutscher Werke von Gellert, Geßner, Zachariae, Klopstock, Brandes, Gotter und Anderen wurde übersetzt.

Dem Ueberfluten mit Ausländischem suchten eifrige Patrioten durch Pflege und Verteidigung der heimischen Sprache Einhalt zu thun. Hatte sie sich doch nicht blos gegen die nordische Invasion zu wahren, sondern auch den Spanier aus dem Lande zu treiben und dem Latein das Monopol für die Wissenschaft zu entreißen. In Sizilien, Neapel und Sardinien wurde im ersten Drittel des Jahrhunderts teilweise noch spanisch amtiert, Karl III. sprach in Neapel lieber spanisch als italienisch und unter seinem Nachfolger ward am Hofe schon viel französisch gesprochen.

Schon am Anfange des Jahrhunderts war Vallisnieri für den Gebrauch des Italienischen in wissenschaftlichen Werken eingetreten, und Muratori hatte empfohlen, dem Unterrichte in der italienischen Sprache so viel Sorgfalt zuzuwenden, wie dem in der lateinischen. Die Mehrzahl seiner Werke hat er italienisch geschrieben. Gravina schrieb wohl noch Reden und juristische Werke lateinisch, aber seine anderen Werke italienisch, empfahl die lateinische Grammatik auf italienisch zu lehren und bedauerte es, daß Petrarca und Boccaccio ihre gelehrten Werke lateinisch geschrieben haben. Vico that einen kühnen Schritt, als er seine Geschichtsphilosophie italienisch schrieb, und Quadrio fand es um die Mitte des Jahrhunderts noch nötig, sich zu entschuldigen, daß er seine allgemeine Litteraturgeschichte nicht lateinisch geschrieben habe.

Dabei haben die Puristen noch gegen die Neuerer zu kämpfen, welche mit den fremden Ideen auch fremde Ausdrücke ins Land bringen, das schöne Italienisch korrumpieren, mit Neologismen und Gallizismen verunstalten. Die Aufhebung der etwas altersschwach gewordenen Akademie der Crusca, oder vielmehr ihre Verschmelzung mit der Florentiner und der der

Apatisti durch Großherzog Leopold I. im Jahre 1783 bedeutete zwar keinen Sieg der Neologen, war aber doch eine Ermunterung für sie.

In diesem Kampfe zwischen Altem und Neuem, Heimischem und Fremdem, zwischen Respekt vor der Autorität der Klassiker und den Anforderungen des modernen Lebens, entwickelten sich die verschiedenen Fächer der Litteratur in ungleichmäßiger, die meisten jedoch in aufsteigender Weise: Die originelle meteorartige Erscheinung Vicos wurde anfangs in der Heimat am wenigsten beachtet und ist dort lange ohne Wirkung geblieben. Italien hat im 18. Jahrhundert keinen Philosophen hervorgebracht, der sich mit Kant vergleichen ließe und die Philosophie hat dort in jener Zeit überhaupt einen sehr geringen Einfluß auf die Litteratur ausgeübt.

Die Geschichtswissenschaft wurde von Muratori schon im ersten Viertel des Jahrhunderts in neue, sichere Bahn geleitet, und übertroffen hat ihn bis zu dessen Ende keiner seiner Nachfolger; Bedeutendes wurde auf dem Gebiete der Naturwissenschaft geleistet, und Männer wie Volta, Spallanzani, Galvani, Maraldi setzten mit Ehren die Traditionen Galileis und Malpighis fort. Eine Reihe glänzender, hervorragender Geister wirkte auf dem Gebiete der Nationalökonomie und Rechtswissenschaft, neben Pfadweisern auch für andere Nationen, wie Beccaria, Filangeri, Verri, finden wir zahlreiche tüchtige Nachfolger und Begleiter. In die von Zeno und anderen Gelehrten noch etwas pedantisch schwerfällig betriebene, die Archäologie und Philologie zu sehr bevorzugende litterarische Kritik brachte erst der reichbegabte Baretti, mit lebhaftem Reformeifer wirkend, einen frischeren Zug. Aber es fehlte ihm an gründlichem Wissen und Unparteilichkeit, und mit eigensinniger Verblendung hat er die Bedeutung Goldonis verkannt.

In der schönen Litteratur war es vorzüglich das Theater, das sich großer Pflege und Erfolge zu erfreuen hatte. Die echt italienische Schöpfung, das Musikdrama, beschäftigte zahl-

reiche mehr oder minder begabte Dichter und erreichte mit Metastasio ihre höchste Vollendung. Das Lustspiel, anfangs noch ganz im Stile des 16. Jahrhunderts, oder derb volkstümlich und niedrig komisch in der Commedia dell' arte begann sich unter den Händen der Toscaner Fagiuoli und Nelli zu verfeinern um endlich in Goldoni einen Meister zu finden, den man neben Molière nennen darf.

Unablässig, aber nicht mit dem gewünschten Erfolg, weil stets mit nach rückwärts gerichtetem Blicke und in schwierigem Wetteifer mit dem bei Hoch und Nieder gleich beliebten Musikdrama, wurde an der Hebung der Tragödie, an der Schaffung eines dem griechischen und französischen ebenbürtigen tragischen Dramas hohen Styls gearbeitet. Aber das Höchste, was erreicht wurde, war die Tragödie Alfieris. Und diese war mehr politisch und patriotisch als poetisch, weshalb sie auch größeren Einfluß auf den Charakter als auf die Poesie seines Volkes ausübte.

Quantitativ sehr ansehnlich war die Produktion in der Lyrik, aber weder die den Marinismus bekämpfenden Arkadier noch die erste Generation der Anakreontiker und Erotiker haben Unsterbliches geschaffen. Neue, frische Töne erklangen erst mit Cassoli, Monti und Pindemonte und in der Satire Parinis; aber einen Lyriker wie Byron, Heine oder Leopardi hat das Jahrhundert nicht hervorgebracht.

Fassen wir nun alles zusammen, so sehen wir Stagnation nur in der Philosophie, dagegen sonst gewaltigen Fortschritt: in der Lyrik von Sergardi, Zappi und Manfredi zu Parini, Monti und Pindemonte, im Drama von Stampiglia zu Metastasio, von Martelli zu Alfieri, im Lustspiel von Amenta und Gigli zu Goldoni. In den Wissenschaften erscheint der Gewinn nicht so groß, weil sie schon mit einem großen Kapital in's 18. Jahrhundert eintreten. Und dieses hat zu dem von den früheren geerbten geistigen Gut viel Wertvolles hinzuerworben. Es hat dem mit der französischen Invasion beginnenden neuen Jahrhundert ein reiches Erbe hinterlassen.



Erste Abteilung.

Die Wissenschaft.



Erstes Kapitel.

Philosophie, Religion, Naturforschung.

---

1. Cartesianer und Anticartesianer. Vico.

Während man in Nord- und Mittelitalien im ausgehenden 17. Jahrhundert, dem Wegweiser Galilei folgend, die Naturwissenschaften eifrig pflegte, beobachtete und experimentierte, betrieb man im Süden mit Vorliebe die spekulative Philosophie. Aber auch da machte sich ein neuer Geist bemerkbar, die Scholastik begann an Boden zu verlieren, das Ansehen des Aristoteles zu sinken.

Das neue Licht, dem sich die Freunde des Fortschritts zuwendeten, war René Descartes (1596—1650). Aber es dauerte ziemlich lange, bis seine Strahlen nach Neapel gelangten. Als die philosophischen Werke Lockes schon längst geschrieben und in anderen Ländern bekannt geworden waren, beinahe ein halbes Jahrhundert nach Descartes Tod fand erst dessen Philosophie Eingang in Italien und gelangte dort im Kampfe mit der Scholastik zur Herrschaft, zu der Zeit, als man in England, Frankreich und Deutschland sich schon von ihr abzuwenden begann.

Die ersten Cartesianer Italiens waren die Calabresen Gregorio Caroprese, der Lehrer Gravinas und Metastasios,

Tommaso Cornelio (1614—1684), Professor der Medizin und Mathematik in Neapel und der Sizilianer Michelangelo Fardella, über den wir eine sehr belehrende Monographie von Karl Werner besitzen.

Im Jahre 1650 in Trapani geboren, trat Fardella fünfzehnjährig in den Franziskanerorden, den er 1693 wieder verließ und trug in verschiedenen Schulen zu Rom, Modena, Venedig und Padua Geometrie, Physik, Astronomie und Philosophie vor. Ein 3jähriger Aufenthalt in Paris (1677—1680), wo er viel mit Arnauld und Malebranche verkehrte, machte ihn mit der cartesianischen Philosophie bekannt, die er gegen die Angriffe Giorgi's 1698 verteidigte. In den Jahren 1709—1712 hielt er sich in Spanien am Hofe des Königs Karl auf und kehrte von dort krank nach Neapel zurück, wo er 1718 starb. In seinem Buche „Von der Seele des Menschen" (Animae humanae natura ab Augustino detecta, 1698) suchte er die Uebereinstimmung von Descartes mit dem heiligen Augustinus zu beweisen; in seinem „System der Philosophie" (Universae philosophiae systema), von dem nur der erste Band 1691 erschienen ist, näherte er sich in mancher Beziehung den Ideen Malebranche's und bekämpfte die scholastisch-peripatetische Definition des Menschen als animal rationale.

So nahm er eine Art Mittelstellung ein, verwarf die Irrtümer der überlieferten Schulphilosophie, verhielt sich aber zurückhaltend gegen übereilte Neuerungen. Er war, wie Werner sagt, kein selbständiger origineller Philosoph und hat für uns nur Bedeutung als Vertreter und Verbreiter der cartesisch-malebranche'schen Philosophie in Italien.

Wie Fardella sich mehr Malebranche näherte, so der vierte süditalienische Cartesianer und Antischolastiker, der Arzt Tommaso Campailla aus Modica in Sizilien (1668—1740) dem Gassendi. Sein nach den Lehren der cartesianischen Philosophie verfaßtes didaktisches Gedicht in 20 Gesängen in Oktaven Adamo oder die erschaffene Welt (1709) wurde seiner Zeit,

obwohl es nicht frei von barocken Ausdrücken und Bildern ist, sehr geschätzt, erwarb ihm den Beinamen des christlichen Lucretius und wurde im Anfange des Jahrhunderts mehrmals gedruckt. Viele Anerkennung, selbst außerhalb Italiens, fanden auch seine Abhandlungen über die Bewegung der Tiere und über die Träume.

Einen heftigen Gegner fand dagegen die cartesianische Philosophie bald in dem Mailänder Jesuiten und Professor der Mathematik Tommaso Ceva (1648—1737), der über alte und neue Philosophie in lateinischen Versen schrieb. (Philosophia nova antiqua, 1704). Mit demselben unduldsamen Eifer, mit dem ein halbes Jahrhundert später fromme Konservative Rousseau und die Encyklopädisten in Prosa bekämpften, schimpfte er in Hexametern auf die Feinde der Religion — Cartesius, Gassendi und Kopernikus und warnte seine Landsleute vor dem aus Frankreich eingeführten gedruckten Gifte.

Sehr gelobt wird das elegante Latein seiner Sylvae, und sein noch in unserem Jahrhundert ins Deutsche übersetztes Epos von der Kindheit Jesu (Puer Jesus, 1699) wird von manchem zu dem Schönsten gerechnet, das die neulateinische Poesie aufzuweisen hat. Italienisch hat er nur einige Biographien geschrieben, darunter die Francesco Lemene's (1706). Er weist in dieser von Tiraboschi sehr gelobten Schrift schon der poetischen Inspiration eine hervorragende Stelle an, zeigt aber wenig Geschmack, wenn er sie mit einem Windhund vergleicht, den der Verstand an der Leine zu führen hat.

Ein Anticartesianer ganz anderen Schlags, ein schöpferischer origineller Geist, war der Neapolitaner Giovanbattista Vico, der uns nach dem so gern philosophierenden Süditalien zurückführt. Er wurde am 23. Juni 1668 als Sohn eines wenig bemittelten Buchhändlers in Neapel geboren. Der Vater war von fröhlicher Natur, die Mutter melancholisch und der Sohn vereinigte in sich, wie er in seiner Selbstbiographie sagt, die Charakterzüge beider Eltern. Im Alter von 7 Jahren

zog er sich durch den Sturz von einer Stiege einen Schädelbruch zu, an dessen Folgen er lange zu leiden hatte. Er wurde zwar endlich ganz hergestellt, aber es scheint, daß die Verletzung doch nicht ganz ohne Einfluß auf seine geistige Entwickelung blieb. Das melancholische Temperament seiner Mutter gewann die Oberhand, ward aber von genialen Gedankenblitzen erhellt.

Sehr jung trat er in eine von Jesuiten geleitete, ungefähr einem modernen Gymnasium entsprechende Unterrichtsanstalt ein, wo er auch fleißig die Philosophie studierte, welche damals in einer Jesuitenschule gelernt werden konnte. Dann wendete er sich dem Studium der Rechtswissenschaft zu, praktizierte kurze Zeit bei einem Advokaten, führte selbst und gewann im Alter von 16 Jahren einen Prozeß für seinen Vater. Trotzdem scheint er sich für den Beruf des Juristen nicht geeignet gehalten zu haben und da seine geschwächte Gesundheit Erholung forderte, während seine Vermögensverhältnisse ihm ein müssiges Leben nicht gestatteten, nahm er gern die Stelle eines Hauslehrers an, welche ihm der Bischof von Ischia bei seinem Bruder auf dessen Landgut Vatolla in der Provinz Salerno verschaffte. Hier in der Ruhe und Stille des Landlebens verbrachte er neun Jahre mehr lernend als lehrend, besonders Rechtswissenschaft, Theologie, die alten klassischen Autoren, sowie die großen Meister der italienischen Litteratur mit großem Eifer und Fleiß studierend. Am meisten fühlte er sich zu Plato, Baco, Tacitus und Hugo Grotius hingezogen, die beiden ersteren vorzüglich verehrend. Diese Autoren übten auch den größten Einfluß auf ihn aus, und wir werden ihre Eindrücke sowie die dem Autodidakten neben der Vorurteilslosigkeit eigentümlichen, minder vorteilhaften Charakterzüge in fast allen Werken Vico's wahrnehmen.

Nach Neapel zurückgekehrt, erhielt er im Jahre 1697 die seinem Wissen und seiner Geistesrichtung wenig entsprechende, kärglich bezahlte Professur der Rhetorik an der Universität,

und zu einer für ihn passenden juristischen, besser bezahlten Professur hat er es nie bringen können. Da er sich auch um diese Zeit verheiratete und seine Frau ihm sechs Kinder gebar, so hat er lebenslang mit Nahrungssorgen zu kämpfen gehabt. Erst als der Bourbon Karl III. auf den Thron Neapels gelangte, verlieh er dem beinahe Siebzigjährigen den Titel des Historiographen mit einem Gehalt von 800 neapolitanischen Ducati. Vico konnte sich aber nicht lange dieses Wohlstandes erfreuen, da er schon am 20. Januar 1744 starb, nachdem er vor seinem Tode das Gedächtnis verloren hatte und schwachsinnig geworden war.

Daß er trotz seines großen Wissens und seiner Genialität so geringen äußeren Erfolg hatte, bleibt umso schwerer erklärlich, als er durchaus nicht zu den Leuten gehörte, die ihr Licht unter den Scheffel stellen und er auch stets bemüht war, mit Schmeicheleien in Vers und Prosa, mit Hochzeitscarmina und anderen Gelegenheitsgedichten um die Gunst der Großen und Mächtigen zu werben. Er gebrauchte seine Feder zum Preise des letzten spanischen Habsburgers, verherrlichte dann die kurze Regierung des Bourbons Philipp V. und schrieb dann wieder ebenso loyal nnd devot im Dienste des Habsburgers Karl VI. Ja, er hat selbst den Kurfürsten von Bayern in mehreren Gedichten besungen und in einer lateinischen Biographie den General Anton Caraffa, den Blutrichter von Eperies (1687) auf Wunsch von dessen Familie verherrlicht. Ebenso suchte er sich die günstige Meinung der Gelehrten für seine Schriften zu sichern, verzeichnete sorgfältig und dankbar in seiner Selbstbiographie jede günstige Kritik, jedes freundliche Anerkennungsschreiben, das er für die verschenkten Exemplare seiner Werke erhielt und schrieb lange Widerlegungen der ungünstigen Kritiken. Er sprach mit großer Selbstgefälligkeit von seinen Entdeckungen, lobte sich selbst, wenn Andere ihn nicht genug lobten. Ihm fehlte die Offensivlust, die reformatorische, der Gegenwart gewidmete Tendenz Giannones. Sich in Bezug

auf die Vergangenheit und ferne Zukunft in den kühnsten Spekulationen ergehend, fand er an der Gegenwart und ihren Einrichtungen nichts auszusetzen, brachte geistlichen und weltlichen Behörden stets die vollkommenste Devotion entgegen, konnte sich reichen Lobes von Seiten geistlicher Würdenträger erfreuen und blieb doch stets ein armer Teufel, nicht glücklicher als sein vom Hasse der Klerikalen in Exil und Kerker gejagter Landsmann, der Verfasser der Zivilgeschichte Neapels.

Vico fand geringe Anerkennung und war vernachlässigt, während andere, geringere Geister belohnt und befördert wurden. Er nahm eben eine excentrische Stellung ein, schloß sich keiner Schule an. Die gelehrten Philologen und Historiker seiner Zeit fanden seine philologischen und historischen Schnitzer heraus, sahen was er von Leibniz und Gravina, von Bodinus und Grotius genommen hatte, standen aber seinen originellen Ideen, seinen gewagten Geschichtskonstruktionen verständnislos gegenüber. Als sein De universo juris principio erschien, schrieb Apostolo Zeno seinem Bruder: „Ich habe das neue Werk Vico's dreimal aufmerksam gelesen und habe es beim letzten Male weniger als beim ersten verstanden. Ich kann kaum glauben, daß der Verfasser selbst wußte, was er sagen wollte oder sich über seinen Zweck klar war. Es wird nicht viele Leser finden, denn wer wird sich über diese Konfusion von mythischen, heroischen und historischen Zeiten, von Fabel, Poesie und Geschichte, von Römern, Griechen und Etruskern den Kopf zerbrechen wollen." Daß Vico dann die lateinische Sprache aufgab und seine Scienza nuova italienisch schrieb, konnte sein Ansehen in der Gelehrtenwelt nicht heben, während sein schwerfälliger italienischer Stil, die ungeschickte Anordnung des Stoffs, die vielen Wiederholungen sein Buch nicht populär werden ließen. Es kam aber vielleicht noch etwas anderes hinzu, um Vico's Erfolg zu hindern. Fast möchte man glauben, daß die maßgebenden Personen in Staat und Kirche in ihm instinktiv, ja mehr als er selbst es sich bewußt war, einen

größeren Feind des Christentums ahnten als in dem Bekämpfer der Uebergriffe der römischen Kurie und der verweltlichten reichen Pfaffen, dem kühnen Giannone.

Von seinen geschichtsphilosophischen Werken sind drei — De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda, 1710; De universi juris principio e fine uno, 1720 und De constantia jurisprudentis, 1721 — in lateinischer Sprache und eins, die Principii di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni, 1725, umgearbeitet 1730, in italienischer geschrieben. Da er in allen dieselben Materien, wenn auch in verschiedener Ordnung und von verschiedenen Gesichtspunkten behandelt, sich oft wiederholt, in dem einen ausführlich behandelt was er im anderen nur kurz andeutet, alle aber von denselben Ideen und Anschauungen beherrscht und erfüllt sind, so scheint es geboten, hier nicht jedes für sich, sondern alle zusammen zu betrachten, um daraus ein Gesamtbild von Vico als Theologen, Philosophen und Historiker zu gewinnen.

Vico war ein Katholik, ein guter, rechtgläubiger Katholik. Nie hat man auch nur einen verdächtigen Satz in seinen Schriften gefunden, nie hat ein geistlicher Zensor gegen irgend eines seiner Werke etwas einzuwenden gehabt; sein Hauptwerk fand Beifall und Zustimmung seitens des Papstes und des hohen Klerus — und doch steckte in ihm etwas vom Heidentum der italienischen Renaissance, doch läßt er die kühnen Spekulationen moderner Philosophen ahnen. Er beteuert wiederholt und eifrig seine katholische Rechtgläubigkeit, thut sich viel darauf zu gut, daß er die Atheisten und Zweifler, die Spinozas und Bayles, die Hobbes und Machiavelli widerlegt, daß er das katholische Italien zu Ehren gebracht habe, indem er die Irrtümer der protestantischen Gelehrten Pufendorf, Grotius und Selden nachwies. Als Zweck seiner Schrift de constantia philosophiae gibt er das Beweisen der Wahrheit der christlichen Religion und ihre Verherrlichung an und erklärt, er würde es

als böswillige Entstellung betrachten, wenn man in seinen Schriften irgend einen Satz pantheistisch auslegen möchte. Aber während er dem günstigen Einfluß des Christentums auf die Zivilisation Europas nur ein paar Zeilen widmet, ist er um so beredter, wenn er den hohen Wert jeder Religion für die Menschheit preist, wenn er nachzuweisen sucht, daß kein Staat ohne Religion bestehen könne.

Die „wahre Religion", zu der er sich ganz und voll bekennt, ist, wie es bei seiner Abstammung und Erziehung nicht anders sein konnte, die katholische; aber er ist, wie ein moderner katholischer Philosoph meint, „von der Anschauungsweise des damaligen französischen und italienischen Katholizismus — einem christlich rektifizierten Platonismus — angeweht und durchdrungen." (Dr. Karl Werner, Giambattista Vico als Philosoph und gelehrter Forscher, Wien 1879.)

Abweichend von vielen Aufklärungsphilosophen des 18. Jahrhunderts sieht Vico in den Religionen keinen Priestertrug, in ihren Stiftern keine Betrüger. Die falschen Religionen leitet er von der Unwissenheit der Völker, die wahren von der Gnade Gottes ab, und an Plato hat er nur auszusetzen, daß er vom Sündenfall nichts gewußt habe. Was aber am meisten seine christliche Rechtgläubigkeit verdächtig macht, was seine frommen Zeitgenossen nur geahnt zu haben scheinen, das hat Werner treffend hervorgehoben. Im Gegensatz zu und mit weit umfassenderem Blicke als Bossuet, für den die ganze vorchristliche Weltgeschichte nur Vorbereitung des Christentums war, die Weltherrschaft des römischen Reiches nur zum Dienste des Christentums geschaffen wurde, im Gegensatz zu dieser Geschichtsphilosophie, die übrigens viel älter als Bossuet ist, hat Vico „in der geschichtlichen Erscheinung Christi nicht den Hochpunkt der Zeiten und den zentralen Knotenpunkt der gesamten weltgeschichtlichen Entwickelung erkannt und betont. Daß die gesamte, gottgeleitete, vorchristliche Völkergeschichte auf diese Entwickelung abziele und im Vollzuge derselben ihren definitiven

Abschluß finde, ist eine Vico fremde Idee. Christus ist ihm nicht in konkreter Unmittelbarkeit der Mittelpunkt der Zeiten, Christi Erscheinen nicht der Anfang einer neuen Zeit und neuen Wirklichkeit".

Diese verhältnismäßige Herabsetzung des historischen Christentums tritt noch deutlicher hervor, wenn man sie mit seiner Verherrlichung der nicht speziell christlichen Elemente der Religion vergleicht. Sein Platonismus ist schon erwähnt worden, von seiner Verehrung des Römertums wird später die Rede sein, hier soll vorerst seine Stellung zum Judentum dargelegt werden.

Werner beklagt es, daß Vico vielfach auf das alte Testament eingeht, sich aber mit dem neuen und der paulinischen Theologie durchaus nicht vertraut zeigt. In der That findet man bei ihm sehr selten das neue, viel häufiger das alte Testament zitiert. Und von diesem zieht er die historischen Bücher, besonders den Pentateuch vor, während ein Zitat aus den Propheten bei ihm kaum zu finden ist. Die Apostel, die heilige Jungfrau, selbst die Person Jesu werden von ihm kaum erwähnt, während die Gestalt des Moses mächtig und riesig, wie in dem Meisterwerk Michelangelos hervortritt. Der Gesetzgeber der Juden steht ihm höher als Plato, er ist ihm „in gleichem Maße höchster Historiker, Philosoph und Gesetzgeber"; neben ihm sind die ältesten Gesetzgeber der Heiden ungerecht, ihre Philosophen roh, ihre Geschichtsschreiber Fabulisten. In gleicher Weise ist ihm das alte Testament das einzige, verläßliche Geschichtswerk, aus dem allein man auch die Geschichte der heidnischen Völker lernen könne, die mosaische Gesetzgebung die beste; die Juden sind ihm das auserwählte Volk, welches unter Gottes Leitung stets den geraden Weg des ewigen Rechts ging, während die Heiden sich verirrten und Ummwege machten. Von anderer Abstammung als die ungeschlachten wilden Riesen der ältesten Generationen genossen allein die Juden, von ebenmäßig menschlicher Gestalt, auch menschliche Erziehung.

Neben dieser Verherrlichung der alten Hebräer klingt es

fast wie eine dem herrschenden Glauben gemachte Konzession, wenn er einige tadelnde Worte über die Pharisäer und Kabalisten einschaltet oder die Zerstreuung der Juden als göttliche Fügung zur Beförderung des Christentums betrachtet. Freilich berücksichtigt er die jüdische Geschichte nur, so weit sie im alten Testament enthalten ist und auch diese zwingt er mitunter in das Prokustesbett seines Systems, wie z. B. in seiner Darstellung des Verhältnisses der Leviten zum übrigen Volke, oder wenn er den Volksnamen Bne Israel (Kinder Israels) nur auf den hebräischen Adel bezogen haben will. Sehr wenig weiß er von der späteren Geschichte der Juden. So läßt er das Synedrium von Leviten zusammengesetzt sein und die Juden die Namen der hebräischen Buchstaben von den Griechen entlehnen. In dieser Stellung Vicos zu Christentum und Judentum ist vielleicht die Erklärung der ihm wiederfahrenen Zurücksetzung zu finden.

Von der cartesianischen Philosophie war er unbefriedigt und besonders war ihm ihre mathematische Begründung zuwider, da er selbst die strenge Zucht dieser Wissenschaft verschmähte. Aber anstatt Descartes mit den verbesserten, modernen Geisteswaffen zu bekämpfen, anstatt die Wege des von ihm so hochverehrten Baco, oder des von ihm gelobten Galilei weiter zu wandeln, anstatt sich die Fortschritte der Naturwissenschaften zu nutze zu machen, blieb er im Bannkreise der antiken und der italienischen Philosophen der Renaissance, und es scheint sogar, daß er Plato weniger direkt aus seinen Schriften, als aus den Werken der italienischen Neuplatoniker kannte. Besser gekannt und fleißig benutzt hat er die Werke Leibnizens, obwohl Cantoni (in seinem G. B. Vico, Studi critici e comparativi) zu weit geht wenn er sagt, daß, was sich von rein philosophischen Ideen bei Vico finde, größtenteils vom deutschen Philosophen entlehnt sei. Jedenfalls kann er als Metaphysiker weder auf besondere Originalität noch auf große Tiefe Anspruch machen, und ist vielleicht nur die Lehre von den drei Kräften oder

Elementen — Wissen, Wollen, Können — durch die sich alles aus dem göttlichen Geist entwickele, seine einzige, neue Idee, wenn man sie nicht von der christlichen Dreieinigkeitslehre ableiten will.

Bedeutender und origineller ist Vico als Rechts- und Geschichtsphilosoph, und als solcher hat er auch ein System aufgebaut, ein architektonisch wohlgefügtes, symmetrisches Gebäude errichtet, das nur den großen Fehler hat, auf dem höchst unsicheren, gefährlichen Grunde mangelhaften historischen Wissens und dilettantischer Sprachforschung zu ruhen.

Was für unsere Zeit, bei allen seit zwei Jahrhunderten auf den Gebieten der Geschichte, der Anthropologie und Ethnologie gemachten Fortschritten, bei allen Errungenschaften der vergleichenden Religions- und Sprachwissenschaft, noch ungelöstes, schwieriges Problem ist, das glaubte Vico klar und genau zu kennen, das stellte er als sichere, unwiderleglich bewiesene Thatsache dar. Er wollte, um mit dem großen Dichter seines Landes zu reden:

„Des Weltalls ganzen Grund beschreiben";

aber bei demselben Dichter findet sich auch der Vers:

„Der hehren Phantasie gebrach's an Kraft hier."

Freilich an Phantasie fehlte es Vico weniger als an Kenntnissen.

Er beherrschte nicht einmal das ganze Wissen seiner Zeit, machte nicht einmal von den verläßlichen Nachrichten über Geschichte und Sitten des Orients Gebrauch, die man am Beginne des 18. Jahrhunderts schon in Europa besaß. Er kannte den Orient nur aus dem alten Testament, von europäischer Geschichte fast nur die Griechenlands und Roms, und wollte die Entwickelung aller Völker von ihren Uranfängen an darstellen; er verstand von orientalischen Sprachen nur die hebräische, und auch diese nicht sehr gründlich, von den lebenden Sprachen Europas außer seiner Muttersprache nur noch ein wenig französisch; er wußte nichts von den Gesetzen germanischer Völker und gründete sein ganzes System auf das, was er für solide,

mythologische und rechtsgeschichtliche Basis hielt. Selbst in Bezug auf europäische Geschichte und Litteratur macht er manchmal sonderbare Schnitzer: So, wenn er den Adler zum Wappentier Englands macht, oder in Schlesien, einer „fast nur von Bauern bewohnten Provinz“, die Naturdichter wild wachsen läßt.

Und doch muß man seine Genialität anerkennen, doch findet man unter dem Wust von Irrtum, falschem Verständnis und verwegener Hypothese große Ideen, glänzende Geistesblitze, die Späteren den Weg erhellen und neue Bahnen weisen.

Wenn er die Naturwissenschaften vernachlässigte, im Gegensatz zu Descartes, auf die Psychologie wenig Wert legte, so legte er um so höheren auf den Menschen als Sozialwesen, als in Zivilisation und Gesittung fortschreitendes Glied eines Staatswesens, als von Gott zu einem bestimmten Zweck geschaffenes, mit dazu passenden Eigenschaften ausgerüstetes Geschöpf. Die Menschen- und Staatengeschichte stand ihm höher als die Naturgeschichte. Er war der erste Soziologe.

Aber alles ging ihm von Gott aus, um einst wieder zu Gott zurückzukehren.

Mit dieser göttlichen Schöpfung, mit dem Bibelglauben Vicos war freilich der wilde Urzustand des Menschen, wie ihn Bodin und Hobbes lehrten, nicht zu vereinigen, und doch konnte ihn Vico nicht entbehren, wenn er den Menschen als in der Zivilisation fortschreitend, darstellen wollte. Er half sich, indem er einen Rückfall der Menschen in den wilden Urzustand zur Zeit der Sintflut annahm und seine Geschichte erst mit dieser begann. Von da an geht bei ihm die Entwickelung, ungefähr im Sinne der Civitas Dei, des heiligen Augustinus auf zwei Linien vor sich. Auf der einen das stets direkt von Gott geleitete, mit der göttlichen Offenbarung beglückte jüdische Volk, auf der anderen das sich aus dem Urzustand, aus tierischer Verkommenheit mühsam auf Umwegen emporarbeitende, anscheinend seinen eigenen Begierden und Leidenschaften folgende, aber doch nur den Zwecken Gottes dienende Volk der Riesen.

Dieser unerschütterliche Glaube an Riesen, deren Entstehung Vico von Unreinlichkeit und Zügellosigkeit herleitet, um sie dann mit dem Fortschreiten der Zivilisation und der Reinlichkeit zu gewöhnlicher Menschengestalt einschrumpfen zu lassen, giebt dem ganzen System einen etwas lächerlichen Anstrich. Noch komischer klingt es, wenn er die ersten, religiösen Antriebe der Riesen durch das erste Gewitter hervorrufen läßt, das, wie er genau weiß, erst, nachdem die Erde gehörig ausgetrocknet war, in Mesopotamien hundert, in der übrigen Welt zweihundert Jahre nach der Sintflut niederging.

Es entspricht den, vielleicht bei ihm entlehnten Ansichten mancher modernen Soziologen, wenn er die Staaten aus dem Zusammenstoßen zweier Rassen, einer stärkeren und einer schwächeren, entstehen läßt; aber diese zwei Rassen sind bei ihm doch nur zwei Klassen von Riesen, die er ganz willkürlich in Edelleute und Diener einteilt.

Er erkennt ganz richtig das Gemeinsame in den Naturanlagen aller Menschen, die in die Menschheit gelegten gleichartigen Gesittungskeime, welche sich bei allen Völkern in ähnlicher, naturgemäßer Weise entwickeln, sodaß man nicht stets an Nachahmung oder Uebertragung denken müsse, wenn man bei zwei verschiedenen Nationen gleiche, rechtliche, politische oder soziale Institutionen findet, aber er geht irre, wenn er in der ganzen extrajüdischen, menschlichen Entwickelung nur ein Abbild der römischen, überall nur römische Sitten und römisches Recht, Patrone und Klienten, Patrizier und Plebejer sieht. So legt er die Aeneis im Sinne seines Systems aus, so sucht er selbst in den homerischen Epopöen nach römischen Analogien und greift zu den gewagtesten Auslegungen, zu den kuriosesten Etymologien, um sein System zu stützen. Ja die ganze griechisch-römische Mythologie wird bei ihm evehemeristisch zur poetisch ausgeschmückten Darstellung der wirklichen Geschichte der Heroenzeit. Deshalb ist ihm Neptun der jüngste der großer Götter, weil die Schifffahrt erst erfunden werden konnte, nachdem die

Zivilisation eine gewisse Höhe erreicht hatte. Die Fabel von Juno und Irion stellt das Bestreben der Plebejer nach dem patrizischen Eherecht dar, der von Jupiter vom Olymp heruntergestürzte Vulkan bedeutet eine Niederlage der Plebejer, welche hinkend, das heißt gedemütigt wurden.

Wenn die Fabel (bei Apollodorus III 9) erzählt, daß der Freier Milanion die goldenen Aepfel wegwarf, damit Atalanta sich beim Wettlauf verspäte, so läßt Vico Atalanta die Aepfel werfen um zu erklären, daß die Patricier gemeint seien, welche den Plebejern den Grundbesitz überließen, aber sich die gesetzmäßige Ehe vorbehielten.

Bei seinen mangelhaften Sprachkenntnissen und der vollständigen Unkenntnis der Gesetze des Sprachbaues, genügt ihm ein halbwegs ähnlicher Klang von zwei Worten, um ihnen, wenn es in sein System paßt, denselben Ursprung oder wenigstens einen Zusammenhang zuzuschreiben. So erklärt er gern Verhältnisse und Institutionen aus dem Wortsinn figürlich gebrauchter Ausdrücke, deren ursprüngliche wörtliche Bedeutung er nicht kennt. So bringt er den griechischen Gesetzgeber Drako mit dem Drachen, dem Wappentier der Chinesen, und den Schlangen der Gorgone in Verbindung, so erklärt er den französischen Fluch mortbleu (statt mort Dieu) damit, daß die Franzosen unter bleu den blauen Himmel, das heißt Gott verstehen, und macht aus ara (Altar) Ares (Mars) und dem hebräischen Ari (Löwe) ein furioses Gemengsel. Zeus leitet er vom Zischen des Blitzfeuers ab, Uranos von uri (brennen) und bringt beide mit den Urim der Bibel in Verbindung.

Als er in seinem Werke „Von dem ältesten Wissen der Italer", aus dem Wortschatz des Altlateinischen das philosophische Wissen, ja den ganzen Zivilisationszustand des alten Italien — auch Großgriechenland vindiziert er der alten lateinischen Kultur und läßt dort schon vor Ankunft des Pythagoras eine philosophische Schule bestehen — erschließen wollte, fragten ihn die zeitgenössischen Kritiker mit Recht, wie er denn

beweisen könne, daß im alten Latein factum und verum, causa und negotium dasselbe bedeuteten, auf Grund von deren Identität ja das ganze Gebäude seines Systems fast allein beruhe. Und doch hat er damit zuerst den Weg betreten, den manche moderne Forscher gehen, welche blos aus dem Wortschatz der indogermanischen Völker den Kulturzustand eines sogenannten arischen Urvolks ergründen wollen. Das System ist dasselbe, das Resultat trotz größerer Sprachkenntnis der Modernen noch immer sehr problematisch.

Seiner Vorliebe für Triaden entsprechend teilt Vico, von einer angeblich altegyptischen Tradition ausgehend, die ganze Menschheitsgeschichte in die drei sich stets wiederholenden Perioden der Götter, Heroen und Menschen, denen drei Sprachen, drei Naturrechte, drei aufeinander folgende Regierungsformen — Optimatenrepublik, freie Republik, Monarchie — drei Schriftarten und noch mehrere andere Triaden entsprechen, wobei er freilich mit der französischen Monarchie, der keine freie Republik voranging, ins Gedränge kam. Auch ist die erste Periode der Götter nach seiner Darstellung nicht als wirkliche Zeit der Herrschaft göttlicher Wesen, nicht als goldenes Zeitalter, das nach ihm nur eine Ausgeburt poetischer Phantasie war, sondern als eine Zeit noch barbarischer und wilder Menschen, welche die von ihrer Furcht geschaffenen Götter verehrten, zu betrachten. Ebenso findet er in den Zeiten der Heroen- und Optimatenherrschaft noch viel Wildheit und Grausamkeit, und das mildere menschliche Regiment beginnt erst in den demokratischen Republiken, wo nicht mehr die Starken, Uebermächtigen — Uebermenschen würde man jetzt sagen — herrschen, sondern die Schwachen, die Mitleidigen. Aber auch die Monarchie, „deren Häupter sich gern die Gütigen nennen hören“, bildet keinen definitiven Abschluß, denn auf das römische Kaisertum folgte der Einbruch der abergläubischen Barbaren mit allen Merkmalen des halbwilden barbarischen Zeitalters, und die Feudalherren des Mittelalters sind nur eine Wiederholung der altrömischen, der

Patrizier — denn alles wiederholt sich im ewigen Kreislauf.

So finden wir auch hier, trotz der geringen Kenntnis, die Vico vom Mittelalter besaß, einen genialen, fruchtbaren Gedanken. Den wertvollsten Teil seiner Geschichtsphilosophie bildet aber die Darstellung der Entwickelung des römischen Staats und römischen Rechts. Und nicht mit Unrecht sieht Cantoni den Glanzpunkt seiner Leistung in der Auffassung und Behandlung des Charakters des römischen Rechts, welche auch für die deutsche Schule maßgebend geworden seien. Man mag ihm auch hier einzelne Irrtümer und unrichtige Deutungen nachweisen, man mag darüber streiten, ob Niebuhr vor Abfassung seiner Geschichte Vico's Werke gekannt hat oder ob er erst später auf sie aufmerksam gemacht wurde; sicher ist es, daß sowohl Niebuhrs als Mommsens Ideen über die ältere römische Geschichte in vielem den Vico's entsprechen und daß dieser auch hier weiter und schärfer sah als seine Zeitgenossen. Freilich war er nicht der erste, welcher sich mit einer Kritik der historischen Ueberlieferungen über das alte Rom und dessen Vorgeschichte befaßte, und Bochart, Gronov und Perizonius können in dieser Beziehung als seine Vorgänger betrachtet werden. Aber Vico war der erste, welcher in den wahren Sinn dieser Ueberlieferungen eindrang und auf Grund desselben eine Rekonstruktion der altrömischen Staats-, Rechts- und Volksgeschichte versuchte. (Werner a. a. O.)

Aehnlich verhält es sich mit seiner Stellung zur Homerfrage, die er im Zusammenhange mit der ganzen Kulturentwickelung betrachtet. Er war einer der ersten, welche den innigen Zusammenhang, das gleichzeitige Entstehen von Gedanken und Sprache erkannten, und er rühmte sich auch einer Entdeckung, zu der er nur „nach unermüdlicher, langjähriger Forschung“ gelangt war, die aber vor ihm schon Strabo und Plutarch gemacht hatten, nämlich, daß die poetische Sprache vor der prosaischen entstanden, daß die poetischen, in Bildern

und Metaphern redende Sprache die ursprüngliche, natürliche aller Völker war. Demgemäß sah er auch in den homerischen Epopöen nicht das Werk eines einzigen Dichters und verspottete die Gelehrten, welche in ihnen allerlei tiefe, geheime Weisheit finden wollten. Ilias und Odyssee, sagt er, sind im Laufe mehrerer Generationen von mehreren Volksdichtern verfaßt, von den Rhapsoden einzeln vorgetragen, durch mündliche Tradition aufbewahrt worden und spiegeln die Sitten eines halbbarbarischen, phantasiereichen Zeitalters ab. Der Name Homer bedeutet nicht eine bestimmte Person, sondern drückt den Begriff eines die Geschichten seines Volkes in poetischer Form erzählenden Griechen aus.

Auch hier war Vico nicht der erste, welcher die mündliche Ueberlieferung der homerischen Gesänge und die Mehrzahl ihrer Verfasser hervorhob. Er selbst nennt Flavius Josephus (gegen Apion I. 2) als seinen Gewährsmann. Doch ist es nicht einmal sicher, ob er die Notiz direkt aus dem jüdischen Historiker gezogen hat, da schon Saumaise und Casaubon auf die betreffende Stelle aufmerksam gemacht haben. Fraglich bleibt es noch, ob Vico d'Aubignacs Conjectures académiques ou dissertations sur l'Iliade aus dem Jahre 1715, in welchen ebenfalls die Existenz eines Homers bestritten wird, gekannt hat. Aber er ist jedenfalls weiter als seine Vorgänger und Zeitgenossen gegangen und hat vor Fr. August Wolf auch in der Homerfrage alle die Hauptpunkte berührt, um die noch jetzt gestritten wird.

So sehen wir Vico in seinen religiösen, philosophischen, historischen, juridischen und litteraturgeschichtlichen Schriften, bei aller Beschränktheit im Wissen und in den Anschauungen seiner Zeit, doch in genialer, mitunter fast divinatorischer Weise darüber hinausgreifen, und in dem Wuste seiner verworrenen Gelehrsamkeit fanden die späteren Generationen Goldkörner und Edelsteine, welche nur noch gereinigt und geschliffen zu werden brauchten, um nach ihrem Werthe geschätzt zu werden.

Aber solange er lebte, kümmerten sich weder seine Landsleute noch das Ausland viel um ihn. Nur Stellini benutzte seine Anregungen in seiner Geschichte der Zivilisation (1740). Erst im dritten Viertel des Jahrhunderts begannen die Italiener sich mit ihm mehr zu beschäftigen. Duni benutzte ihn 1763 zu seinen Origini e progressi del cittadino e del governo civile di Roma und im 8. Jahrzehnt wurde er schon fleißig gelesen. Signorelli zeigte sich (1784) in seinen Vicende della coltura als sein enthusiastischer Bewunderer, Mario Pagano und Melchior Delfico standen unter seinem Einfluß und in unserem Jahrhundert Gioberti, Rosmini, Galuppi u. a.

In Deutschland hat zuerst Herder in den Briefen zur Beförderung der Humanität auf den zu jener Zeit „ziemlich vergessenen Mann" und seine Scienza nuova aufmerksam gemacht. Und jetzt scheint es, als wollten seine neuesten Bewunderer ihn für die Geringschätzung seiner Zeitgenossen durch ebenso einseitige Ueberschätzung entschädigen.

2. Stellini, Buonafede, Gerdil.

Der erste nennenswerte italienische Nachfolger Vico's war der in Cividale in Friaul als Sohn eines armen Schneiders am 27. April 1699 geborene Giacomo Stellini. In der Schule der Somaschen unterrichtet, trat er schon neunzehnjährig in diesen Orden, trug einige Zeit Rhetorik in der Adelsakademie zu Venedig vor, wirkte als Erzieher in der Familie des Senators Emo, wo dessen später als Admiral berühmt gewordener Sohn Angelo sein Zögling war. Im Jahre 1739 erhielt er die Professur der Ethik an der Paduaner Universität, die er bis zu seinem am 17. März 1770 erfolgten Tode bekleidete.

Die Grundgedanken seiner Ethik waren, daß ihr einziger Zweck die Erlangung der menschlichen Glückseligkeit sei und daß diese nur durch den richtigen Gebrauch der dem Menschen verliehenen Anlagen innerhalb der einer jeden von ihnen vorgezeichneten Grenzen zu erlangen sei. Da er jedoch vorschrifts-

mäßig die Ethik nach Aristoteles vorzutragen hatte, suchte er nachzuweisen, daß seine hauptsächlich auf das Sichauslebenlassen jeder Natur hinauslaufende Lehre eigentlich nichts anderes sei als das vom Stagiriten empfohlene juste milieu.

Seine lateinisch gehaltenen Vorlesungen hatten außerordentlich großen Zuspruch, wurden aber erst acht Jahre nach seinem Tode gedruckt. Als Ethiker überragt er nicht seine Zeitgenossen, nur die den Wucher behandelnde Vorlesung wurde von einem modernen Nationalökonomen sehr gelobt. Auch zeichnen sich seine Vorlesungen weder durch elegantes Latein noch durch Klarheit und Bestimmtheit aus. Ja, sie sind stellenweise so unklar und schwer verständlich, daß P. L. Mabil durch eine italienische Bearbeitung derselben in seinen Lettere stelliniane sich einiges Verdienst erworben hat.

Wenn schon ihr Grundgedanke dazu angethan war, das Kopfschütteln der streng konservativen unter Stellini's Zeitgenossen hervorzurufen, so ist es doch ein anderes, ebenfalls lateinisch geschriebenes Werk, welches die lebhafteste Mißbilligung fand. Und gerade diese, sich an Vico anlehnende 1740 erschienene Geschichte der Zivilisation (De ortu et progressu morum) ist es, welche, weil sie manche moderne Ideen enthält, ihn auch für uns interessant macht.

Ohne die biblische Geschichte von Paradies und Sündenfall auch nur zu erwähnen, schildert Stellini den Urzustand der Menschen als einen durchaus wilden, beinahe tierischen. Das sogenannte goldene Zeitalter, lehrt er, war eine Zeit der Rohheit und Trägheit, in der die Menschen keine höheren Bedürfnisse als die blos animalischen hatten, in der sie nur so lange ruhig und zufrieden waren, als sie diese befriedigen konnten. Mit dem Wachsen ihrer Kraft und Gesundheit wuchsen auch ihre Begierden und Leidenschaften, die keine moralische Schranken kannten. Raub, Mord und allerlei Unthaten waren die Folgen, und die physisch Kräftigsten machten sich zu Herrschern. Dagegen suchten sich die Schwachen zu verteidigen, indem sie sich ver-

einigten und die Begriffe von Recht und Menschenliebe aufstellten, woraus sich dann die von „moralisch“ und „unmoralisch“ entwickelten.

Wie um sich mit den herkömmlichen religiösen Ansichten abzufinden, fügt er dann hinzu: Die menschliche Vernunft stammt von der göttlichen ab, und gewiß hat der Mensch die Künste nicht erfunden und nicht erfinden können, sondern sie sind ihm von Gott-Schöpfer verliehen und gelehrt worden. Im zweiten Buche setzt er dann auseinander, wie Herrsch- und Machtsucht aus dem Streben nach Besitz und Genuß entstanden und wie die Streber sich Andere dienstbar zu machen wußten. Mit einer scharfen, fast misanthropischen Kritik aller Bestrebungen und Wünsche der Menschen schließt dieses Buch.

Recht interessant ist seine Darstellung des Entstehens der Anschauungen und Meinungen, sowie des Einflusses des Nachahmungstriebes und der Beobachtung der tierischen Instinkte. Dagegen ist der Versuch einer kritischen Geschichte der griechischen Philosophie im dritten Buche von geringem Wert. Der Philosoph Stellini schließt mit dem Urteil, daß alle Philosophen Träumer und Phantasten seien, daß die unsinnigen und zügellosen Sitten des ungebildeten Volkes oft mit der reinen Vernunft nicht in größerem Widerspruch stehen als die Systeme der Philosophen und daß Seneca mit Recht sagte, die Philosophie sei nicht um die Menschen zu bessern und ihnen den richtigen Weg zu zeigen erfunden worden, sondern aus Ruhmbegierde und Freude am Spiel der Gedanken. Deshalb habe sie auch vielen Schaden verursacht.

Stellini's Werke haben in Italien vielen Beifall, seine Zivilisationsgeschichte auch im Ausland Anerkennung gefunden.

Der Cölestinergeneral Tito Benvenuto mit dem Klosternamen Appiano Buonafede, geboren 1716 in Commacchio, gestorben 1793 in Rom, ist jetzt besser durch seine Fehde mit Baretti als durch seine größtenteils unter seinem arkadischen Namen Agatopisto Cromaziano erschienenen Werke bekannt.

zu seiner Zeit ward ihnen aber viele Anerkennung und großes Lob, und manche derselben sind noch jetzt lesenswert. Auch als Charakter ist dieser Theologieprofessor und höchster Würdenträger eines Mönchsordens, der seine Schriftstellerlaufbahn mit sechzig schwülstigen Lobsonetten auf berühmte Männer (Elogi d'illustri uomini) begann, dann den Stil und die Manier Lucians und Voltaires nachahmte, nicht uninteressant. Er konnte mitunter etwas Witziges sagen, hatte manche komische Einfälle, aber seine Komik war doch eine sehr beschränkte und einförmige, die manchmal langweilig wird. So bleibt er, in manchen schlechten Seiten seines Charakters Voltaire ähnlich, als Schriftsteller tief unter dem Fürsten der Spötter, obwohl ein zweites Werk, das Lustspiel I Filosofi fanciulli (1754), in dem er die antiken Philosophen verspottete, von dem an Witz gar nicht armen Galiani nachgeahmt wurde.

Aber Buonafede wollte nicht für einen Humoristen gelten, er wollte durch seine ernsten, gelehrten Werke berühmt werden. Und eine ausgebreitete, aber mit wenig Kritik verbundene Gelehrsamkeit zeigt er auch in seiner philosophisch-kritischen Geschichte des Selbstmordes (Storia critica e filosofica del suicidio, 1761), in der er sogar von dem Selbstmord bei den Chaldäern, Egyptern und Karthagern und von dem Einfluß der Druiden auf denselben zu erzählen weiß. Die Kritiker seiner Zeit bewunderten die stupende Gelehrsamkeit, glaubten aber in dem Werke eine Verteidigung des Selbstmords zu finden.

Eine freimütige, warme, noch jetzt nicht unzeitgemäße und beredte Streitschrift gegen Eroberungskriege und Großmachtssucht ist seine seit 1763 mehrmals gedruckte „Conquiste celebri esaminate col naturale diritto delle genti“. Durch andere Schriften wußte er sich wieder die Gunst des Königs von Neapel und des Papstes Clemens XIV. zu erwerben, aber den sehnlichst gewünschten Kardinalshut konnte er nicht erlangen. Sein Hauptwerk, die allgemeine kritische Geschichte der Philosophie, Della storia e dell' indole d'ogni filosofia, mit der Fort-

setzung Della restaurazione di ogni filosofia, von Adams Zeiten bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts reichend, zwischen 1766 und 1785 erschienen, zu der er wohl durch Bruckers Historia critica philosophiae angeregt wurde, hatte, obwohl reich an Irrtümern, unpassenden Deklamationen und plumpen Witzen, in bald schwerfälligem, bald skurrilem Stile geschrieben, als erstes italienisches Werk über die Geschichte der Philosophie, für seine Zeit großen Wert. Ja noch am Ende des Jahrhunderts hat Heinrich Heydenreich, der nach den Xenien „es in der Philosophie pfäffisch trieb", einen Teil desselben ins Deutsche übertragen. Daß der Ordensmann darin die Religion und die scholastische Philosophie über alle Philosophien triumphieren ließ, ist selbstverständlich.

In seiner Abhandlung über die poetischen Freiheiten und in der Vorlesung über die bildenden Künste ist Buonafede für die Befreiung der künstlerischen Individualität von den zu starren Fesseln der Regeln eingetreten, so daß man ihn gewissermaßen schon zu den Vorläufern der Romantiker zählen kann. Auch seine Schriftstellerporträts, Ritratti poetici storici e critici di varj moderni uomini di lettere, von denen vor einigen Jahren eine neue, die fünfte, Auflage erschienen ist, sind nicht ganz veraltet.

Im Todesjahre Fardella's wurde dessen direkter Nachfolger, Giacinto Sigismondo Gerdil, in Samoens in Savoyen geboren. Seinem dreiviertel oder ganz französischem Geburtslande entsprechend hat er mehrere seiner Werke französisch geschrieben und es scheint auch, daß ihm diese Sprache geläufiger war als die italienische, obwohl er seine Studien in Bologna gemacht hat.

Er trat jung in den Barnabitenorden, unterrichtete kurze Zeit in dessen Schulen, ward 1740 Professor der Moralphilosophie in Turin und dann Erzieher des Prinzen, der 1786 als Karl Emanuel IV. den sardinischen Thron bestieg. An weltlichen und kirchlichen Ehren, an einträglichen geistlichen

Aemtern hat es Gerdil, der 1773 Kardinal ward, nicht gefehlt. Auch hat er seine Stellung am Hofe benutzt, um den König zum Verbot des Studiums an der Universität Pavia zu bewegen. Im Jahre 1798 folgte er dem Papste in die Verbannung und war bei dessen Tode nahe daran, sein Nachfolger zu werden. Nach Rom zurückgekehrt, starb er am 12. August 1802.

Noch mehr als Fardella war er Kämpfer für die cartesianische Philosophie in Italien, aber er kämpfte mit umgekehrter Front. Die Scholastiker waren um die Mitte des Jahrhunderts schon abgethan, ja Gerdil behandelte sie, was bei einem katholischen Kirchenfürsten leicht begreiflich ist, noch mit einem gewissen Wohlwollen, wenn er auch ihre Naturlehre verwerfen mußte. Der Feind der Rechtgläubigkeit, den es jetzt zu bekämpfen galt, war ein viel gefährlicherer, es war die moderne Philosophie und Naturwissenschaft. Und Gerdil war dazu umsomehr befähigt, als er selbst Physiker und Mathematiker war und physikalische Experimente machte.

Mehr als Naturforscher, mehr als Cartesianer war er indessen frommer Katholik und er ist nur deshalb ein so eifriger Anhänger der cartesisch-malebranche'scher Philosophie geworden, weil sie ihm als die geeignetste erschien, die Wahrheit der christlichen Religion zu beweisen. So hat er denn auch nicht immer auf die Worte des Meisters geschworen und, wie er die Physik der Scholastiker fallen ließ, so verwarf er auch die cartesianische Lehre, daß die Tiere nur Maschinen seien und gewährte ihnen großmütig ein von der Materie unterschiedenes Aktionsprinzip. Nur eine Seele durften sie nicht haben; denn um die Seele, um ihre Immaterialität und Unsterblichkeit war es ihm hauptsächlich zu thun. Sein erstes philosophisches Werk ist die Immortalité de l'âme demontrée contre Locke (1747), dem im nächsten Jahre die Défense du sentiment du P. Malebranche sur la nature et l'origine des idées contre l'examen de Mr. Locke folgte. Im Dienste der Religion gegen die „falsche Philosophie" stehen auch seine Schriften

Dell'origine del senso morale. Saggio d'istruzione teologica per uso di un convitto ecclesiastico und andere. In einer besonderen französischen Schrift hat er Rousseaus Erziehungssystem bekämpft und in den Considerazioni intorno all'imperatore Giuliano den „Apostaten" so schwarz als möglich gemalt.

Gerdil ist als Philosoph noch weniger selbständig und frei als Fardella. Man bemerkt bei ihm stets die Leine, an der er von der kirchlichen Lehre geführt wird, und bei seinen Argumentationen in Bezug auf das Verhältnis der Seele zu den Sinnen muß man mitunter zweifeln, ob es ihm an Verständnis fehlte oder ob er den Leser verwirren wollte. In den rein metaphysischen Partien polemisiert er ziemlich glücklich gegen Locke, aber beider Philosophie gelangt schließlich zu einem Punkte, wo sie ihre Unzulänglichkeit eingestehen muß, und beide lassen das große Rätsel ungelöst. Der Kardinal kann sich freilich in die Festung des Glaubens zurückziehen.

Daß ein großer Teil seiner naturwissenschaftlichen Polemik gegen Locke bei dem jetzigen Stande der Wissenschaft veraltet ist, gibt auch Karl Werner (Die cartesisch-malebranchesche Philosophie in Italien, Wien 1883) zu, der ihn sonst recht wohlwollend behandelt. Für gewisse Kreise haben aber seine Philosophie und Polemik noch ihren Wert und so ist denn auch 1844–51 eine zweite Auflage seiner sämtlichen Werke erschienen.

3. Gravina und Concina.

Gerdil hatte als christlicher Philosoph nur ausländische Gegner zu bekämpfen, in Italien selbst wagte Niemand das Christentum oder den Katholizismus anzugreifen. Die Opposition, und mitunter eine recht scharfe, richtete sich nur gegen Mißbräuche, die als solche auch von vielen frommen Männern anerkannt wurden. Besonders war es der Jesuitismus, der von zwei Italienern, dem Juristen Gravina und dem Theologen Concina, von dem einen schon am Ende des 17., von

dem andern im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts heftig angegriffen wurde.

Johann Vincenz Gravina, am 20. Februar 1664 in Roggiano in Kalabrien geboren, hat das Glück gehabt, bei seinem Verwandten, dem Philosophen Gregor Caroprese in Scalea, einen besseren und freisinnigeren Unterricht zu genießen, als ihn die Jesuitenschulen zu jener Zeit gewährten. Von Caloprese auch materiell unterstützt ging er 1681 nach Neapel, wo er die Rechtswissenschaft unter Biscardi und daneben fleißig die alten Klassiker studierte, dann 1688 nach Rom, wo er leichter eine seinem Wissen und seinem Ehrgeiz entsprechende Stellung zu finden hoffte. Er fand dort bald Aufnahme und Anerkennung in den vornehmsten litterarischen Kreisen, ward Mitgründer der Arkadia, deren Statuten er im Stile der römischen Zwölftafelgesetze abfaßte, erfreute sich der Gunst von zwei Päpsten, erhielt 1698 die Professur des Zivilrechts und fünf Jahre später die des kanonischen.

So lebte er in gesicherter und angesehener Stellung, beerbte 1714 seinen Lehrer und Gönner Caroprese und konnte, wohlhabend geworden, sich des talentvollen Knaben Pietro Trapassi annehmen, der dann als Metastasio den Ruhm seines Gönners und Erziehers weit überstrahlen sollte. Aber auch diesem fehlte es nicht an Anerkennung weit über die Grenzen Italiens hinaus. Er erhielt Berufungen von deutschen Universitäten, die er ablehnte, um die des Königs Viktor Amadeus als Professor der Rechte und Rektor der Universität Turin anzunehmen. Denn er hatte von jeher das Haus Savoyen besonders verehrt, sein Werk über das tragische Drama dem berühmten Prinzen Eugen gewidmet und in dem Widmungsschreiben die hohe Mission des kleinen, von mächtigen Nachbarn bedrohten Alpenländchens mit fast prophetischen Worten verkündet. Aber seine Mission, die Wissenschaft des südlichen Italien nach dem rauhern Norden zu tragen, sollte er nicht erfüllen. Mit den Vorbereitungen zur Uebersiedlung beschäftigt erkrankte er und

starb am 6. Januar 1718 in den Armen seines Schützlings Metastasio, dem er, Caropreſe nachahmend, einen großen Teil seines Vermögens, seine Manuskripte und Bibliothek hinterließ; die Besitzungen in Kalabrien vermachte er seiner Mutter, die den vierundfünfzigjährigen Sohn überlebte.

So mag wohl das in Wohlstand und Ansehen verbrachte Leben Gravinas als ein glückliches erscheinen, glücklicher jedenfalls als das des ihm an Wissen vielleicht gleichen, an Geist überlegenen armen, kindergesegneten Vico. Aber was diesen trösten konnte, das Familienleben, das fehlte jenem, und was dem armen Vico fehlte — Neider und Feinde — hatte Gravina im Ueberfluß. Er hatte sich diese durch seinen Freisinn und Reformeifer, mehr aber vielleicht durch seinen Charakter erworben. Als junger Mann hatte er (1691) unter dem Pseudonym Priscus Censorinus Photiscus eine scharfe Schrift gegen die laxe verderbliche Moral der Kasuisten, der jesuitischen Gewissensräte, unter dem Titel Hydra mystica sive de corrupta morali doctrina dialogus verfaßt und heimlich in Neapel drucken lassen. In Form eines Gespräches zwischen der Kasuistik und ihrer Schwester, der Ketzerei, beide Töchter des Höllenfürsten, läßt er sie ihre teuflischen Pläne und Machinationen enthüllen, wobei die Kasuistik als die schlimmere und gefährlichere Höllenbrut erscheint. Die Ketzerei will die Menschen nur dem rechten Glauben und der Wahrheit entfremden, die Kasuistik aber alle Moral, Tugend und Menschenliebe zerstören; gemeinsamer Zweck ist ihnen die Vernichtung des Christentums. Die Kasuistik rühmt sich, daß sie sich in die katholische Kirche eingeschlichen und ihr mit Betrug und Heuchelei mehr geschadet habe als die Ketzerei im offenen Kampfe; sie gehe auf Vernichtung von Moral und christlicher Liebe aus, und was bliebe dann noch von der Lehre Christi? Ihr, der Kasuistik, sei es zu danken, daß man die heilige Schrift, die reine Quelle des Glaubens, und die Kirchenväter vernachlässige, um die Lehren der Kasuisten zu befolgen. Und was ist der Kern ihrer Lehren? — Der

Probabilismus, mittelst dessen sie alle Sünden als erlaubt erscheinen lassen, die Geister mit Spitzfindigkeiten und dunkeln Phrasen verwirren. Mit Hilfe der Kasuisten kann man allen Sündern, auch ohne Reue und Besserung, die ewige Seligkeit versprechen. Und wenn sie schon dem ärgsten Sünder eine Buße auferlegen, so ist sie eine lächerlich geringe, die noch dazu bei Gelegenheit eines Jubiläums oder einer allgemeinen Indulgenz erlassen wird.

Und was für Ausgeburten der Hölle sind nicht die Untersuchungen der Kasuisten über geschlechtliche Sünden, ärger als die berüchtigten Sonette des Aretiners (zu den Zeichnungen des Giulio Romano), voll Scheußlichkeiten, von denen die ruchlosesten Wollüstlinge, selbst Silene und Faune keine Ahnung haben, und die nur zur Unzucht anfeuern. Dann zeigt Kasuistik ihrer Schwester den Probabilismus, die „neue Hydra", unter deren Köpfen die Unwissenheit, die Mentalreservation, die Richtung der Absicht, die laxe Moral und andere jesuitische Grundsätze figurieren.

In den Beispielen und einzelnen Fällen, welche Gravina anführt, stimmt er hin und wieder mit Pascal überein, mit dem er ja gleiche Tendenz hat; aber es fehlt der Hydra sehr viel zur Eleganz und Feinheit der Provinzialbriefe. Gravina schrieb zwar ein gutes reines Latein, aber er beherrschte die Sprache doch nicht mit solcher Meisterschaft, wie Pascal sein Französisch. Dann ist er heftiger und massiver als dieser. Wo der Franzose mit seiner feinen Klinge Stich auf Stich versetzt, haut der hitzige Neapolitaner mit dem Dreschflegel drein. Er hat etwas von dem gewaltigen Zorn Luthers. Und wenn seine Schrift auch nur gegen die Jesuiten, die er auch nicht ausdrücklich nennt, gerichtet ist, so trifft mancher seiner Hiebe auch daneben und viel höher, und die paar Komplimente, die er für die Päpste Alexander VIII. und Innocenz XI. einschaltet, sind ein zu schwacher Balsam.

So konnte es nicht fehlen, daß er sich mit dieser Schrift,

als deren Verfasser er bekannt wurde, viele Feinde, nicht bloß unter den Jesuiten und ihren Anhängern, zuzog und er sogar des Atheismus beschuldigt wurde. Es geschah ihm aber doch nichts, und als gescheiter Mann unterließ er den weiteren Kampf auf diesem Terrain, um im nächsten Jahre eine sehr zahme Lobschrift auf Guidis Hirtendrama Endymion in die Welt zu schicken.

Aber er blieb ein streitbarer Mann und zog nun gegen andere Mißbräuche und Uebelstände zu Felde. In seiner Rede an Clemens XI. über den Jugendunterricht (Oratio de instauratione studiorum) griff er die veraltete Unterrichtsmethode, die verweichlichende Erziehung in den vornehmen Familien an, empfahl in den alten Sprachen weniger Grammatik und mehr Lektüre zu treiben, Mathematik zu studieren und das Italienische auch bei den alten Sprachen als Unterrichtssprache zu gebrauchen. Er trat auch für einen besseren Unterricht der vornehmen Frauen ein, denen er sogar riet, Plutarch, Josephus, Cicero, Virgil, Ovid u. s. w., freilich in italienischer Uebersetzung, zu lesen. Ebenso wollte er den Unterricht in der Rechtswissenschaft reformieren, den Mißbrauch des Einpaukens, das frühzeitige Eintreten in die Praxis ohne genügende Vorstudien verhindern, wie er überhaupt die Jurisprudenz von einem höheren Standpunkte, in Verbindung mit Philologie und Philosophie behandelt haben wollte. So machte er sich alle Verehrer des Althergebrachten, alle Pedanten und schlechten Advokaten zu Gegnern, und deren Zahl vermehrte er noch durch sein hochmütiges, unbescheidenes Benehmen, durch seinen oft boshaften Witz und seine Tadelsucht. So spricht er im Prolog zu seinen Tragödien mit unerträglichem Hochmut von sich, als habe er, der Jurist, Redner und Philosoph, sich gnädig herbeigelassen, das ganz heruntergekommene italienische Theater wieder aufzurichten, den schlechten, von ihm unbarmherzig heruntergerissenen Dichtern als Wegweiser voranzugehen und ihnen als allein nachzuahmendes Muster seine fünf Tragödien, „welche den griechischen Geist der

Welt zurückbringen", aufzustellen. Und diese habe er gleichsam spielend, ohne seine Berufsgeschäfte zu vernachlässigen, in nicht mehr als drei Monaten verfaßt:

„Ciò per prologo basti alle Tragedie,
Nel corso di tre mesi addotte al termine,
Senza alcun pregiudizio della Cattedra."

Selbst in die von ihm mitbegründete Arkadia brachte er mit seiner Eitelkeit Streit und Zwietracht, so daß es zu einer Secession und sogar zum Prozessieren kam. Er gründete mit dem Fürsten Livio Odescalchi eine besondere Akademie, die sich aber später wieder mit der Arkadia vereinigte, zu deren Präsidenten Gravina dann gewählt wurde.

Von seinen zahlreichen Gegnern und Feinden ist es vorzüglich sein arkadischer Genosse Monsignore Lodovico Sergardi, dessen Angriffe ihn am schärfsten trafen. Gravina hatte dessen Verse getadelt und war ihm ein unbequemer Rival bei einem hübschen Mädchen geworden, worüber es zwischen dem geistlichen Herrn und dem Professor des römischen Rechts einmal zu einem Handgemenge gekommen sein soll. Sergardi machte von nun an seinen Nebenbuhler zur Zielscheibe seines Witzes, verhöhnte und schmähte ihn in zahllosen, giftig boshaften Versen. Der Angegriffene tauchte nun auch seine Feder in Gift und Galle, um die gebührende Antwort zu schreiben, besann sich aber dann eines besseren und unterließ es, wie er sagte „in Rücksicht auf göttliche und menschliche Gesetze".

Freisinnig und unabhängig war Gravina auch in seinem rechtshistorischen Werke Originum juris civilis libri tres. In dessen von 1701 bis 1708 erschienenen drei Büchern behandelt er die Entstehung des Rechts überhaupt, den Ursprung und die weitere Entwickelung des römischen Rechts und der römischen Gesetzgebung, giebt Biographien der römischen Juristen u. a.

Er faßte seine Aufgabe nicht einseitig als Jurist oder Historiker auf, sondern vereinigte die Aufgaben beider mit der umfassenderen Anschauungsweise des Philosophen. Nicht bloß

Gesetzsammlungen und juristische Schriften waren seine Quellen — er benutzte auch die Werke der römischen Dichter, Philosophen und Historiker. Dagegen hat er das Mittelalter wenig gekannt und die dasselbe betreffenden Kapitel seines Werkes hat Savigny in seiner Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter (Kap. 17, § 31) auf das schärfste getadelt.

Gravina hat freilich für sein Werk auch vieles von seinen Vorgängern auf diesem Felde — Grotius, Sigonius, Cujas, Hobbes u. a. — entlehnt, aber er drückte dem Ganzen doch den Stempel seines Geistes auf, und dieser war auch hier seinem Zeitalter voraus. Ist sein Werk auch etwas schwerfälliger als das Hobbes'sche, so beruht es dafür auf gründlicheren Quellenstudien, und erscheint uns der Engländer als der freiere, vorurteilslosere Geist, so dürfen wir, wie schon Mascow vor anderthalb Jahrhunderten in seiner Vorrede zu der Ausgabe von Gravinas Werken hervorgehoben hat, nicht vergessen, daß der in Rom lebende Gravina gar vieles von dem, was er dachte, nicht sagen, noch weniger drucken lassen durfte.

Wenn man die große Anerkennung, welche sein Werk bei den deutschen Gelehrten seiner Zeit fand, und die vielen Ausgaben desselben berücksichtigt, so kann man ihn wohl zu jenen zählen, welche „den Besten ihrer Zeit genug gethan". Aber seine Wirkung erstreckte sich auch auf die nächsten Generationen. Montesquieu citierte ihn lobend im Esprit des lois und benutzte ihn auch in den Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains, und Requier, der sein Buch unter dem Titel Esprit des lois romaines 1766 ins Französische übersetzte, sagte, daß es im Laufe der Zeit immer mehr an Wert gewinne. Eine neue Ausgabe dieser Uebersetzung ist noch 1821 erschienen.

Jetzt ist das Werk wohl veraltet und in vielem überholt; wir sehen seine Irrtümer, seine Ueberschätzung Roms und seiner Institutionen, aber in der Tendenz erscheint es noch ganz modern. Gravina hat darin das Recht der Rebellion gegen ungerechte

Herrschaft anerkannt; er erklärte das Wohl und den Nutzen aller als die einzig legitime Grundlage und einzigen Zweck jeder Regierung und leitete die Entstehung des Staates von einem Vertrag zum allgemeinen Besten her, den Ausdruck contracta societate civili schon gebrauchend, als Rousseau noch in den Windeln lag.

In Italien hat er bis in die neueste Zeit Anerkennung gefunden. Foscolo und Gioberti haben seine Ragion poetica sehr gelobt, Casetti, Balsano, Julia haben sich eingehend und liebevoll mit ihm und seinen Werken beschäftigt. Selbst De Sanctis, der ihn in seiner Litteraturgeschichte mit Tadel überschüttet, muß zugeben, daß sich bei ihm schon einige Spuren des neuen Zeitgeistes und manche Ideen finden, die über den engen Kreis des beschränkten empirischen Wissens hinausreichen. In Deutschland hat Em. Reich die Bedeutung Gravinas als Aesthetiker mit Verständnis gewürdigt. (Wien 1890.)

Für uns ist Gravina kein Genie und kein Dichter, aber ein gründlicher, gewissenhafter Forscher voll gesunden Menschenverstandes, der Begründer der modernen Rechtsgeschichte, ein freisinniger, vorurteilsloser Geist, der die Gebrechen in Kirche, Schule und Wissenschaft seiner Zeit erkannte und sie bekämpfte — so lange er es ohne Gefahr und Nachteil für sich thun konnte. Voll Respekt vor Höherstehenden, hochmütig und eigensinnig gegenüber Rivalen und Gleichgestellten, war er aufstrebenden jungen Talenten ein liebevoller, fördernder Gönner.

Obwohl oder vielleicht weil er selbst in einer Jesuitenschule (in Görz) unterrichtet worden war, ist der strenge Dominikaner Daniele C*ò*ncina aus Friaul (1687—1756) einer der eifrigsten Gegner der laxen jesuitischen Moral geworden. In allen religiösen und moralischen Fragen nahm er stets für die strengere Richtung Partei: So besonders in seiner „Appellation der Fasten an den gesunden Menschenverstand gegen die neuen Kasuisten“ (La quaresima appellante in difesa del digiuno dal foro con-

tenzioso di alcuni recenti casisti al tribunal del buon senso. 1739), welche von einem Kritiker der milderen Richtung als ketzerisch und jansenistisch bezeichnet, aber von Papst Benedict XIV., der sich gern mit Concina unterhielt, gebilligt wurde.

Von seiten der minder Strengen, selbst aus seinem eigenen Orden, fanden auch seine Schriften über Dogmatik, Moral und Klosterdisziplin lebhaften Tadel. Der streitbare Rigorist blieb aber die Antwort nicht schuldig und schrieb u. a. seine gegen die Kasuistik und laxe Moral der Jesuiten und besonders gegen ihre Lehre vom Probabilismus gerichteten zwei Quartbände Della storia del Probabilismo e del Rigorismo dissertazioni teologiche, morali e critiche (1743). Er giebt darin eine Geschichte des Probabilismus, weist dessen Schädlichkeit nach und wie die Kirche ihn stets für gefährlich gehalten, selbst fromme Jesuiten ihn bekämpft, Päpste ihn verworfen haben. Er führt als Beweis von dessen Falschheit an, daß er erst in neuerer Zeit aufgekommen ist, und behauptet, daß er mit dem Jansenismus verwandt, zur Rechtfertigung aller Ketzereien benützt werden könne. Ausführlich schildert er dann die unmoralischen Wirkungen des Probabilismus und der laxen Moral der jesuitischen Beichtväter, welche nach dem Ausspruch der meisten Theologen den Ruin des Christentums herbeiführen müßten.

Die Anklagen Concina's riefen natürlich Verteidigungen und dann wieder Gegenschriften hervor, so daß darüber eine kleine Bibliothek zusammengeschrieben wurde. Diese Streitschriften, sowie die anderen zumeist lateinisch geschriebenen theologischen Werke Concina's gehören jedoch nicht mehr in die Geschichte der italienischen Litteratur. Für die Moral seiner Gegner charakteristisch und daher erwähnenswert ist nur, daß 1744 in Neapel eine Schrift unter seinem Namen erschien (Ritrattazione solenne di tutte l'ingiurie, bugie, falsificazioni etc. stampate in varj libri da D. Concina contro la venerabile Compagnia di Gesù), in der er in der demütigsten, sich selbst beschimpfenden und erniedrigenden Weise alles früher von ihm Geschriebene wider-

ruft, als Lüge und Verleumdung erklärt und sich selbst einen Lügner, Heuchler und Bösewicht nennt. Dieser Widerruf ist natürlich nicht von dem unbeugsamen Dominikaner verfaßt, der seinen Kampf gegen die Jesuiten unentwegt fortsetzte, sondern ein Machwerk seiner Feinde, wie man vermutet des Jesuiten Cocconati, und ist vom Papste verboten worden.

4. Pagano und Bertola.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts haben wir nur in Stellini einen bedeutenden Anhänger Vicos kennen gelernt; aber auch dieser ist ihm nur in sehr wenigem treu gefolgt. Näher als der Friulaner stand ihm der in Neapel lebende Genuese P. M. Doria; aber dieser ist als Philosoph so unbedeutend, daß wir uns mit ihm an dieser Stelle nicht zu beschäftigen haben. Von dem, was er als Theoretiker der Politik geleistet hat, wird später die Rede sein.

Vico war bei all seiner die ganze Weltgeschichte umspannenden Phantasie so durchaus Neapolitaner, daß wieder nur ein solcher sich ganz seine Ideen aneignen und auf ihnen weiter bauen konnte. Dieser getreueste Jünger erstand ihm in dem vier Jahre nach Vicos Tode in Brienza in der Provinz Basilicata geborenen Mario Pagano. Und auch er hat das Schicksal seines Meisters geteilt, für lange Zeit in Vergessenheit zu geraten, die freilich bei ihm nicht unverdient war. Er hat nicht wie Vico eine neue Epoche der Geschichtsphilosophie eröffnet, sondern war nur ein Epigone. Und die Irrtümer und Mängel des Wissens, die man dem Philosophen des ersten Viertels des Jahrhunderts verzeiht, erscheinen ein halbes Jahrhundert später, nach so vielen Fortschritten der Wissenschaft, nach so erweitertem Wissen von Natur- und Menschengeschichte als unerträglicher Anachronismus oder grobe Unwissenheit.

In Neapel, wo er die Rechte studierte und wo schon 1786 sein Esame politico di tutta la legislazione romana erschien, hat sein Talent früh Anerkennung gefunden. Er ward Advokat

und erhielt schon 1775 die Professur der Moral, 1782 die des Kriminalrechts an der Universität, über das er auch einige ihrer Zeit sehr geschätzte Schriften verfaßt hat. In den Jahren 1783 und 1785 erschienen dann die zwei Bände mit seinen sieben Politischen Essays (Saggi politici) und zwischen 1780—89 drei Tragödien und ein Lustspiel. Pagano war wegen seiner Saggi einer Verurteilung wegen Atheismus, dank der damals in religiösen Dingen noch liberalen Regierung, knapp entgangen, aber einige Jahre später fiel er als Opfer des verbündeten kirchlichen und weltlichen Despotismus. Er war der einzige Advokat, der es wagte die i. J. 1795 der Verschwörung gegen die Regierung Angeklagten zu verteidigen und mußte dafür mit längerer Gefangenschaft büßen. Frei gelassen 1798, aber seiner Pofessur entsetzt ging er nach Rom, kehrte nach der Flucht des Königs nach Neapel zurück und verfaßte den Entwurf zur republikanischen Konstitution. Aber schon nach wenigen Monaten wurden die Neapolitaner von den Franzosen im Stich gelassen, die Königlichen unter Führung des Kardinal Ruffo eroberten die Hauptstadt, und Pagano wurde nebst vielen andern unter Verletzung der Kapitulation gefangen genommen. Vor Gericht gestellt, wollte er sich vor der außerordentlichen Kommission nicht verteidigen, indem er erklärte jede Verteidigung vor diesen Richtern wäre zwecklos. Er wurde zum Tode verurteilt und am 29. Oktober 1799 hingerichtet. Er starb mutvoll und allgemein betrauert, und sein Andenken als Märtyrer der Freiheit hat sich länger erhalten als das des Geschichtsphilosophen. Wir glauben auch nicht mit Dr. Giuseppe Ottone (Mario Pagano e la tradiziona Vichiana in Italia, Mailand 1897), daß man über den politischen Märtyrer den Philosophen vergessen habe. Im Gegenteil — das Märtyrertum erhöhet unser Interesse für den Schriftsteller. Aber auch außerdem verdienen seine Saggi als ihrer Zeit geschätztes, ein gewisses Stadium der süditalienischen Geschichtsphilosophie bezeichnendes Werk, noch jetzt einige Beachtung.

Wollen wir das Wesen Paganos mit der möglichst kürzesten Formel ausdrücken, so können wir ihn als fleißigen Schüler Vico's bezeichnen, der auch einige Lektionen bei Montesquieu genommen hat und was ihm an sonst nötigen Kenntnissen fehlte mit seiner Phantasie und eigener Spekulation ersetzte. Vico hat ihm den Weg gewiesen; aber, sagt Pagano, dieser habe mehr angefangen als vollendet, seine Scienza nuova ist ein von dichten Wolken verhülltes Licht, aus dem seine Gedanken wie Blitze in dunkler Nacht hervorbrechen. Er will also gewissermaßen der Verbesserer und Fortsetzer Vicos sein. Dessen Grundgedanken von dem ewigen Kreislauf und den des Aristoteles, daß die Prinzipien, welche einen Staat bildeten, auch zu dessen Zerstörung führen, hat sich Pagano zu eigen gemacht, doch nimmt er statt der drei Stufen Vicos fünf, oder eigentlich sieben an: Wildheit, barbarischer Staat, Fortschritt, vollkommene Zivilisation, Verfall, denen wieder Barbarei und Auflösung des Staats folgen. Abweichend von Vico gibt er aber zu, daß zufällige Umstände, wie Krieg und Eroberung, sowie Naturkatastrophen, wie Pest, Hungersnot, Ueberschwemmung diesen Kreislauf modifizieren können; ja, er räumt diesen Katastrophen, darin stark von Vico abweichend, einen viel zu großen Einfluß auf die Entwickelung der Menschheit ein, und läßt sogar seine fünf Zivilisationsstufen unter ihrer Einwirkung entstehen. Dies erklärt sich zum Teil dadurch, daß er, wie er in der Vorrede sagt, unter dem Eindrucke des großen Erdbebens in Kalabrien schrieb, aus dessen Nachwirkungen er eigentümliche Schlüsse zieht. Vico, sagt er, glaubte, daß nach der Sintflut alle Menschen in vollständige Tierähnlichkeit versanken, er aber weiß es besser: nur die, welche von der Katastrophe am stärksten betroffen wurden, sind ganz verdummt worden und am tiefsten gesunken, die anderen, welche weniger gelitten hatten, behielten noch ein verworrenes Wissen, woraus sich die Mythologie entwickelte. Dieser, ihrer Entstehung und ihrer Auslegung widmet er mehrere Kapitel, denen er eine sich eng an

4*

Vico anlehnende Abhandlung über Entstehung und Wesen der Poesie anschließt. Neben manchen kuriosen Einfällen und Etymologien im Vico'schen Genre und einer höchst sonderbaren Erklärung der Entstehung des Dramas aus dem Epos, weil der ermüdete Rhapsode einen zweiten und dann noch mehrere an seiner Stelle vortragen ließ, während er ausruhte, neben solchen Merkwürdigkeiten finden wir auch einige gute Ideen über die Art, wie die Wilden sich ihre Götter anhropomorphisch bildeten.

Pagano polemisiert mit Vico über die Zustände im alten Aegypten, von denen beide nicht viel wußten, und über die Entstehung der Familie, giebt aber statt des Vico'schen nur ein anderes Phantasiebild. Und wenn er die Entstehung des Adels und der Ungleichheit unter den Menschen ziemlich nüchtern aus der Ungleichheit der natürlichen Anlagen ableitet, setzt er etwas phantastisch hinzu, die Plebs stamme von den schwachen Männern, welche sich mit den häßlichen, von den Starken verschmähten Weibern begnügen mußten und eine niedrigere Rasse bildeten. Aber er beklagt auch wieder diese fortdauernde Ungleichheit und wünscht die Zeit herbei, wo nicht mehr die eine Hälfte der Menschheit unter unerträglicher Last seufzen wird, während die andere aus der Unterdrückung ihren Genuß zieht. „Wird der unendliche Wandel der menschlichen Geschicke eine solche Zeit einmal herbeiführen?“ fragt er und antwortet: es giebt schon eine solche Gesellschaft (er meint die Freimaurer) in der dieses Ideal verwirklicht ist, wo Gleichheit herrscht, Tugend, Freundschaft und Menschenliebe ihren Altar haben und wo man nicht, wie ihre Verleumder behaupten, dem Staate und der Religion feindlich ist, sondern die Religion achtet und den Monarchen, besonders solche Monarchen wie Ferdinand und Maria Karoline liebt.

Pagano hält sich etwas unabhängiger von der biblischen Tradition als Vico, kennt aber doch außer ihr nur noch die römischen und griechischen Quellen und weiß von den Germanen

nur so viel als er aus Tacitus erfahren konnte. Er hat also sein in der Einleitung gegebenes Versprechen, „abweichend von den gewöhnlichen Philosophen und Philologen“ die Urgeschichte der Menschheit und die Entwickelung des menschlichen Geistes zu erforschen, nur in sehr geringem Maße erfüllt. Er hat die Werke seiner ausländischen Vorgänger gekannt, ist ihnen aber nicht immer gefolgt. So hält er noch, trotz Rousseaus Contrat social, an der natürlichen, gewissermaßen unbewußten Entstehung des Staats fest und polemisiert oft mit Locke und Helvetius. Am meisten haben auf ihn Robertson und Montesquieu eingewirkt. Auf des letztern Theorie vom Einflusse des Klimas und der Bodenbeschaffenheit beruht hauptsächlich sein fünfter Essay. Dagegen ist es sein eigener fruchtbarer Gedanke, daß die Entwickelung der Gesellschaft in derselben Weise vor sich gehe wie die jedes einzelnen Menschen.

Den sechs Essays, welche eine etwas konfuse, mitunter phantastische, an Wiederholungen und Deklamationen reiche Kulturgeschichte und Geschichtsphilosophie bilden, schließt sich ein siebenter über Geschmack, Kunst und Poesie an. Pagano steht darin noch auf dem Standpunkte von Horaz und Boileau und vergißt unter den großen Dichtern Dante zu nennen. Der Künstler, lehrt er, soll nur das Schönste aus der Natur darstellen, und wenn er schon Schlangen und Ungeheuer darstellen will, soll er mit Farben, Tönen und Versen eine solche Harmonie hervorbringen, welche selbst die Nachahmung des Schrecklichen schön macht.

Bald nach Pagano's Saggi erschien 1787 die Geschichtsphilosophie (Filosofia della storia) Aurelio Bertola's (1753 bis 1798), von dessen andern Werken weiter unten die Rede sein wird. Trotz der pedantischen Einteilung in Bücher, Kapitel und Paragraphe mit vielversprechenden Ueberschriften ist die Filosofia ein recht unsystematisches, oberflächliches, an originellen Ideen armes, selbst für seine Zeit bedeutungsloses Werk, obwohl es schon 1789 ins Deutsche übertragen wurde; und dazu ist

es in einem entsetzlich geschraubten, manchmal fast unverständlichen Stile geschrieben. Bertola beschränkt sich in seinem Werke auf das Altertum, weil das, wie er gesteht, für ihn leichter ist und die Quellen reichlicher fließen. Aber auch da kennt er nur die römischen und griechischen, was ihn indessen nicht abhält, auch über den Orient seine geborgte Weisheit auszukramen. Er zitiert und kritisiert viele moderne Autoren und wirft Montesquieu vor, daß er von Machiavelli und Paruta viel gelernt habe ohne es anzuerkennen. Er selbst scheint aber von Vico nichts gewußt zu haben. Obwohl er jede Nutzanwendung auf die moderne Zeit vermeidet, kann er doch nicht umhin die damals in lebhafter Erörterung stehende Frage vom Einfluß von Klima und Gesetzgebung auf die Menschen zu behandeln, gelangt aber zu keiner klaren Lösung. Er schreibt sowohl dem Klima als den Institutionen großen Einfluß zu, sagt aber nicht, woher die Verschiedenheit der Gesetze stamme und erklärt dann wieder „der Not gehorchen ist Naturgesetz, dem gegenüber alle menschlichen Gesetze nichts vermögen“. Er bestreitet den Einfluß eines Volkes auf das andere, einer Zivilisation auf die andere, denn der Nationalcharakter sei unzerstörbar und die Politik könne was die Natur und viele Jahrhunderte der Gewöhnung schufen nie gänzlich ändern, sagt aber nicht wie der Nationalcharakter entstehe. Dann behauptet er, daß gleiche Bedürfnisse und die überall gleichen Naturanlagen dieselben Kenntnisse und Einrichtungen bedingen. Ebenso schwer findet er es die Ursachen des Verfalls der Nationen zu ergründen und begnügt sich hübsch an der Oberfläche zu bleiben. Nachdem er sich im Kapitel „Politik“ über die glänzenden Fortschritte seiner Zeit gefreut hat, gelangt seine Philosophie endlich im Schlußkapitel mit der trostlosen Ueberschrift „Ruinen“ zu dem Resultat, daß alles vergänglich und der Zerstörung unterworfen sei und, daß nur die Seelen unvergänglich seien. Daher haben sich die Menschen vorzüglich mit dem zu beschäftigen, was zum Seelischen gehört.

5. Naturforschung.

Das den Naturwissenschaften so günstige siebzehnte Jahrhundert verschaffte ihnen auch Zugang und Förderung am Sitze des Papsttums. Im Jahre 1603 wurde in Rom die Akademie der Lincei für naturwissenschaftliche Forschung gegründet und sie prosperierte ein Menschenalter lang, bis sie in der Zeit, da die Verfolgung gegen Galilei am heftigsten wütete, sich auflöste. Am Ende des Jahrhunderts wurde zwar in Rom wieder eine Akademie, die Arkadia, gegründet, aber mit der Naturforschung hatte sie nichts zu schaffen; diese mußte noch hundert Jahre warten bis die Umwälzungen der Revolutionszeit die Wiederherstellung der Akademie der Lincei ermöglichten.

Auch im Neapolitanischen wurden im 18. Jahrhundert die Naturwissenschaften vernachlässigt, und Toscana, das im 17. Jahrhundert in diesem Fache den ersten Rang eingenommen hatte, trat ihn andern Regionen Norditaliens ab. Kurz vor dem Ende des Jahrhunderts (1697) war der Aretiner Francesco Redi gestorben, als Physiolog und Arzt ein genauer und fleißiger Beobachter und Experimentator, einer der ersten, der Vivisektionen zu wissenschaftlichen Zwecken vornahm, aber von geringer Bedeutung als Theoretiker, dabei ein bigotter Verehrer der Jesuiten und der Nachwelt besser durch seine Dichtungen bekannt.

Der in Scandiano in der Garfagnana geborene Antonio Vallisnieri (1661—1730) gehört durch Erziehung und Studien in Modena, Reggio und Bologna nicht mehr Toscana an. Seit 1700 Professor der Medizin und praktischer Arzt in Padua, hat er die physiologischen Untersuchungen Redi's fortgesetzt und vervollständigt und auf verschiedenen Gebieten der Naturwissenschaft beobachtend, sammelnd und beschreibend, mit Erfolg gewirkt, sich jedoch durch keine besonders hervorragende Leistung ausgezeichnet.

Dauernderes für die Wissenschaft hat der Bologneſe, Graf Ludwig Ferdinand Marſigli (1658—1730) geleiſtet, der nach einem wechſelvollen Lebenslauf als Soldat, in türkiſcher Gefangenſchaft, als öſterreichiſcher General vom Kriegsgerichte zur Degradation verurtheilt, auf allen ſeinen Wanderungen und Kriegszügen als Naturforſcher und Sammler thätig, in die Heimat zurückgekehrt ſeine reichen Sammlungen der Vaterſtadt ſchenkte und dort 1712 das Inſtitut für Naturwiſſenſchaft gründete. Seine Schriften über das Wachstum der Metalle, über den Kaffee in hygieniſcher Beziehung (Bevanda asiatica, 1685), das rieſige Prachtwerk über die Donau und ihre Uferländer in ihren geographiſchen, hiſtoriſchen und naturwiſſenſchaftlichen Verhältniſſen (Danubius pannonico = mysicus, 1726), ſind wohl größtenteils veraltet, obwohl noch Napoleon während der Occupation Wiens im Jahre 1809 in das Werk über die Donau Einſicht nahm, aber ſie waren für ihre Zeit ſehr bedeutende Leiſtungen. Seine Darſtellung der Organiſation der türkiſchen Armee (Stato militare dell'impero ottomano), die erſt nach ſeinem Tode erſchienen iſt, wurde noch in neueſter Zeit von Sachkennern als ein vortreffliches Werk anerkannt.

Toscana verlaſſend, konzentrierte ſich die naturwiſſenſchaftliche Forſchung an den Univerſitäten von Bologna und Pavia. Dort wirkten Manfredi, Zanotti und Galvani, hier Volta, Spallanzani und der raguſaner Mathematiker und Aſtronom Ruggero Giuſeppe Boscovich (1711—1789), der faſt alle ſeine Werke lateiniſch geſchrieben hat.

Lazzaro Spallanzani (1729—1799), wie Vallisnieri in Scandiano geboren, Zoolog, Phyſiolog und Geolog, hat ſich mit ſeinen Experimenten und Schriften über Verdauung, Zeugung und Blutumlauf berühmt gemacht. Er hat auf ſeinen vielen Reiſen als Naturforſcher geſammelt und beobachtet, aber auch den Einrichtungen und Sitten der bereiſten Länder Aufmerkſamkeit zugewendet. So gewann die Beſchreibung ſeiner Reiſen im Königreich beider Sizilien (Viaggi alle due Sicilie

e in alcuni parti dell'Appennino, 1792) auch für weitere Kreise Interesse. Ein Jahrhundert nach Marsigli unternahm er eine Forschungsreise nach der Türkei, zu deren ausführlicher Schilderung er aber nicht mehr gelangte. Erst vor einem Jahrzehnt hat Professor Campanini sie aus seinen hinterlassenen Notizen und Tagebüchern zusammengestellt und herausgegeben.

Der Elektriker Alessandro Volta aus Como (1745—1827), seit 1779 Professor in Pavia, hat sich durch die nach ihm benannte Säule unsterblich gemacht und damit erst dem Froschexperiment des Bologneser Anatomieprofessors die volle wissenschaftliche Bedeutung verschafft. So ist Luigi Galvani (1737 bis 1798) nicht durch das, was er in seinem eigentlichen Fache leistete unsterblich geworden und hat, freilich mit mehr Berechtigung als Amerigo Vespucci einem Weltteile, einer neu entdeckten Naturkraft seinen Namen gegeben.

Wertvolle Arbeiten über Elektrizität, besonders über die atmosphärische, lieferte auch seit 1753 der Turiner Professor der Physik, Giovanni Battista Beccaria aus Mondovi (1716 bis 1781). Sein Schüler in diesem Fache, der piemontesische Arzt und Professor Giuseppe Francesco Gardini (1740 bis 1816), machte sich mit Untersuchungen über die Elektrizität des menschlichen Körpers und ihre Anwendung in der Medizin verdient.

Den Spuren seines Onkels Giov. Domenico Cassini († 1712) als Astronom, folgte der Neffe Giacomo Filippo Maraldi (1665—1729) aus Perinaldo bei Bordighiera, der aber durch wissenschaftliche Schulung und Tätigkeit Frankreich angehört. Noch jünger, schon mit 18 Jahren, kam ein anderer aus der Familie Maraldi, Gian Domenico (1709—1788) nach Paris, wirkte dort als Astronom und kehrte im Alter, wegen erschütterter Gesundheit, nach seinem Geburtsorte zurück, wo er sich ein Observatorium einrichtete.

Mit Ausnahme einer kleinen, im Alter von 18 Jahren verfaßten italienischen Schrift hat der in Turin geborene, aus

einer französischen Familie stammende Mathematiker Louis Lagrange (1736—1813) alle seine Werke in französischer Sprache geschrieben. Im Alter von dreißig Jahren verließ er sein Vaterland und verbrachte den größten Teil seines Lebens in Berlin und Paris.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts begannen die Naturwissenschaften populär und, wie die Nationalökonomie, Modegegenstand und Unterhaltungsthema der vornehmen Gesellschaft zu werden, wozu Algarotti mit seinem „Newtonismus für die Damen" den Anstoß gegeben hatte. Mehr aber noch trug die französische Aufklärungslitteratur zu dieser Popularisierung bei. Parini, Borsa und Carlo Gozzi ärgerten sich über solches Treiben, aber ersterer hat doch auch die Blatternimpfung und den Luftballon besungen.

Ein ausführliches und interessantes Werk über diese naturwissenschaftliche Dichtung ist Emilio Bertana's 1890 erschienene Arcadia della scienza.



Zweites Kapitel.

Geschichtschreibung.

---

1. Bianchini.

In der Geschichtsschreibung können wir mit Manzoni zwei Schulen unterscheiden, von denen trotz einzelner Vorzüge jede für sich zu schwach war, um das noch fehlende Meisterwerk der nationalen Geschichtsschreibung hervorzubringen, das nur aus den vereinten Vorzügen beider gebildet werden könnte. Wir sehen einerseits unermüdlich fleißige Forscher, wie Muratori, Maffei, Giulini, welche alte Chroniken kritisch herausgeben, prüfen und sichten, die Archive und Bibliotheken nach Urkunden und anderen Manuskripten durchstöbern, emsig Glied an Glied fügen, um eine Periode nationaler Geschichte, oder die einer Provinz, selbst einer einzelnen Stadt mit möglichster Treue und Wahrheit, von allem Fabelhaften und Unhistorischen gereinigt, einfach und schmucklos darzustellen. Sie lassen sich dabei mitunter vom Lokalpatriotismus zu sehr beeinflussen, verlieren manchmal den Sinn für das Ganze und Allgemeine, verschwenden Zeit und Mühe auf unwesentliche Kleinigkeiten, aber sie legen doch, Stein an Stein fügend, ein solides Grundwerk für den künftigen großen Geschichtschreiber.

Die von der andern Schule geben sich mit solch' niederer Arbeit nicht ab. Sie nehmen einen hohen Flug, wollen die Geschichte eines ganzen Volkes, ja der ganzen Menschheit

erzählen, dringen in jene alten Zeiten ein, von denen nur dunkle Traditionen und poetisch gestaltete Sagen zu uns gelangt sind, um auf diesen unverläßlichen Grundlagen einen Prunkbau aufzurichten. Sie irren oft, sie ersetzen oft mit ihrer Phantasie was ihnen an Wissen fehlt, sie zwängen alles in das Prokustesbett ihres Systems; aber ihr Irrtum ist manchmal ein fruchtbarer, sie werfen mitunter einen Lichtschein in dunkle Perioden, wohin sich der vorsichtige, gewissenhafte Forscher nicht hineinwagt; sie weisen der Forschung neue Wege.

Die einen sind wie der Fußgänger, der langsam und stetig seinen Weg geht, alles genau betrachtet und nur das für wirklich existierend anerkennt, was er selbst besehen und untersucht hat. Er kann nicht die ganze Welt bereisen, aber von den Gegenden, die er durchwandert hat, bringt er genaue und verläßliche Kunde. Die andern fliegen wie mit dem Luftballon hoch über den Wolken, sie umfassen den ganzen Erdball mit ihren Blicken, aber sie unterscheiden die Einzelheiten nicht genau, ihr Auge täuscht sie oft und sie glauben, Dinge zu sehen, die nur in ihrer Phantasie existieren.

Solcher Art war die Geschichtsphilosophie Vico's. Aber er war nicht der erste dieser Schule — ihm ging der an Geist und schöpferischen Ideen ihm freilich weit nachstehende Francesco Bianchini voraus. In Verona 1662 geboren, von Jesuiten in Bologna erzogen studierte er in Padua Theologie und Mathematik, trat in den geistlichen Stand und kam 1684 nach Rom. Dort wurde er Bibliothekar des Kardinal Ottoboni und erhielt, als dieser 1689 den päpstlichen Thron als Alexander VIII. bestieg ein einträgliches Kanonikat. Auch dessen Nachfolger, Innocenz XII. und Clemens XI. begünstigten Bianchini und vermehrten seine Einkünfte. Clemens ernannte ihn zum Generalinspektor aller Altertümer in Rom und gab ihm Gelegenheit 1712—13 Paris, London und die Niederlande zu besuchen, wo er mit den dortigen Gelehrten verkehrte, viele Anerkennung fand und von der Pariser Akademie der Wissenschaften zum

auswärtigen Mitgliede ernannt wurde. Bianchini hatte sich nämlich auch viel und erfolgreich mit Archäologie und Astronomie beschäftigt, unter seinen astronomischen Schriften auch einige interessante Beobachtungen über die Trabanten des Jupiter und über die Venus veröffentlicht, die zu seiner Zeit sehr bewundert wurden, jetzt zum Teil als unrichtig erkannt sind. Auch manche seiner kleinen archäologischen Schriften sind nicht ohne Wert.

All dieses, sowie seine tadellose Lebensführung, seine Bescheidenheit und Dienstfertigkeit würden jedoch dem schon 1729 verstorbenen Gelehrten kaum das Anrecht auf einen Platz in der Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts geben, wenn er nicht noch ein höchst merkwürdiges Buch geschrieben hätte, ein Buch in Beziehung auf welches Ugo Foscolo sagte: „Italien hat im Laufe eines Jahrhunderts davon weder Nutzen noch Ruhm zu ziehen gewußt, während es im Auslande den Keim zur philosophischen Geschichte der Religionen abgab und dessen Verfasser vielleicht von keinem Italiener an Tiefe und Weite des Geistes übertroffen wurde." Und ebenso überschwänglich sagte Pier Alessandro Paravia, Bianchini's neuester Biograph, seine Weltgeschichte sei eines der großartigsten Werke italienischen Geistes, genügend den Verfasser unsterblich zu machen.

Nüchterner und sachgemäßer drückt Corniani in seinen Secoli della letteratura italiana seine Verwunderung darüber aus, wie ein an die strenge Beweisführung der Mathematik gewohnter Geist es zustande bringen konnte, ein auf so ungenügenden unklaren Daten aus der dunkelsten Vorzeit und schwankenden Hypothesen aufgebautes Werk zu schaffen. Er meint indessen, Bianchini habe eben die entgegengesetztesten Geistesanlagen besessen und gerade dieser Gegensatz habe zum Vorteile seines Werkes ausgeschlagen.

Aber „die durch Monumente bewiesene mit antiken Symbolen dargestellte Weltgeschichte" (La storia universale provata con monumenti e figurata con simboli degli Antichi), die zu-

erst 1697 mit den vom Autor selbst gezeichneten Figuren erschienen ist und von der noch in unserm Jahrhundert (Venedig 1825—27) eine neue Ausgabe mit Illustrationen veranstaltet wurde, rechtfertigt nicht einmal das gemäßigte Urteil Corniani's, geschweige das Foscolo's.

Die Idee Bianchini's eine vorzüglich auf aus dem Altertum erhaltenen Gerätschaften, Denkmälern, Skulpturen und Inschriften gegründete Weltgeschichte zu schreiben, war eine recht gute, aber vollkommen ausführbar wäre sie auch jetzt noch nicht, umsoweniger war sie es vor zwei Jahrhunderten, da viel weniger antike Ueberreste und gar keine prähistorische bekannt waren. Bianchini erwähnt nur einige 1689 in Pompeji gefundene Inschriften und Geräte, die er aber nicht gesehen zu haben scheint. Ueberdies fehlte es seiner Zeit und besonders ihm selbst an Kenntnis der außereuropäischen Sprachen und an philologischem Wissen. Hat er doch noch die Manie alles aus dem Hebräischen abzuleiten, z. B. Hephaistos aus Ab aschta (Vater des Feuers) oder aus Patesch (Hammer). Und aus solchen kuriosen Etymologien zieht er die sonderbarsten Schlüsse.

Er begnügt sich nicht mit dem was die alten Denkmäler allen verständlich darstellen, sondern legt ihnen einen geheimen Sinn unter, sieht überall nur Symbole. In den heidnischen Göttern sieht er mit Euhemerus nur vergötterte Menschen und folgt in Bezug auf ihre Verwandtschaften und gegenseitigen Beziehungen der Natura Deorum Cicero's. Jupiter ist ihm Sesostris, die andern Götter seine Vasallenkönige. Für die Hieroglyphen benutzt er Kirchers sonderbare Erklärungen. Und wie die Götter ihm nur Menschen sind, so ist ihm die Poesie nur Geschichte, freilich nach seiner Phantasie gemodelte Geschichte, die man schon „affenteuerliche Geschichtsklitterung“ nennen könnte.

Er bezeichnet als größten Vorzug seines Werkes die beigegebenen Zeichnungen nach Antiken — Medaillen, Statuen und

Reliefs — kombiniert aber oft in phantastischer Weise auf einer Tafel römische, chinesische, amerikanische und andere Objekte. Ebenso vermischt er naiv und unkritisch die Traditionen der verschiedensten Völker, unverläßliche Berichte von Reisenden, Angaben der Bibel und alter Autoren, obwohl er in der Einleitung erklärte, sein Werk nur nach nicht heiligen Quellen schreiben zu wollen. Der Bibel folgt er auch, indem er sein Werk in zwei Teile, vierzig Jahrhunderte vor und sechzehn nach Christi Geburt, teilt. War er noch in der antediluvianischen Zeit — er gelangt erst im zweiten Bande zur Sintflut — über manches im Unklaren, so weiß er von da an alles genau von dem Reich des Atlas in Mauritianien, von Enotrio's Ankunft in Italien, von der Gründung des egyptischen und des chinesischen Staates u. s. w. zu erzählen. Der Argonautenzug, erfahren wir, war nur eine Handelsexpedition zur Zeit der Blüte der Wissenschaften, der griechisch-trojanische Krieg war ein Handelskrieg, die schöne Helena ist das Symbol des freien Meeres. Ob der Apfel des Paris den Export von Obst symbolisierte, sagt er leider nicht, aber er weiß genau, daß die Griechen die Belagerung Trojas aufheben, Frieden schließen und der Athene ein hölzernes Pferd (als Kriegsentschädigung?) liefern mußten. Wahrscheinlich, setzt er hinzu, kam auch ein Handelsvertrag zustande, in dem die Respektierung der beiderseitigen Einflußsphären, der Griechen in Europa, der Trojaner in Asien, stipuliert wurde.

Mit solcher Ausführlichkeit erzählend, gelangt Bianchini am Schlusse seines letzten, fünften Bandes nur bis zum Jahre 538 v. Ch. Und in dem ganzen Wust finden wir nur eine neue, fruchtbare Idee, nämlich die, aus der Dicke der übereinander gelagerten Erdschichten am Vesuv, deren Alter durch die Zerstörung Pompejis bekannt ist, das Alter anderer geologischer Schichten zu berechnen. Doch benutzt er sie nur, um die Zeit der Sintflut zu berechnen.

Bei allebem verdient das Werk Bianchinis Beachtung, als

der erste Versuch einer nach einem originellem System aufgebauten Weltgeschichte, und dieser Versuch ist bald darauf von Vico wieder aufgenommen worden, mit philosophischem Geiste wohl und nach anderem System, aber doch nicht ohne Einfluß des Werkes seines um sechs Jahre älteren Zeitgenossen.

2. Muratori.

Mario Pagano war ein Jahr alt, als Muratori starb und er hätte, wenn er nicht auf dem Blutgerüst geendet, vielleicht noch weit in unser Jahrhundert hineingelebt, und doch erscheint uns Muratori, der schon im siebzehnten Jahrhundert wissenschaftlich thätig war, als Forscher und Lehrer mehr den Gelehrten unserer Zeit verwandt, als der unglückliche Neapolitaner. Er steht uns näher als mancher seiner Landsleute, die, ihrer Zeit viel bewundert, jetzt halb oder ganz vergessen sind. Er ist weder der geistvollste noch der eleganteste Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, aber er ist neben Alfieri derjenige, der auf sein Volk die größte geistige Wirkung ausgeübt hat und zum Teil noch ausübt. Er ist als einer der größten Geschichtsforscher Italiens, als der größte seines Jahrhunderts bekannt, aber er war mehr als dies. Er war von einer erstaunlichen Vielseitigkeit — Historiker, Theolog, Aesthetiker, Nationalökonom, Hygieniker — und in jedem Fache stets gründlich und gewissenhaft. Liest man seine Korrespondenz, so erstaunt man über die Mannigfaltigkeit der Dinge, die ihn interessieren und beschäftigen. Während er Kirchenväter studiert und alte Chroniken herausgibt, interessiert er sich für Boccacios epische Dichtungen. Er schreibt über Petrarca und Tassoni und verfaßt ein recht brauchbares, auch in's Englische übersetztes Werk über das Verhalten während der Pest. Er lernt als Autodidakt griechisch und entwirft, ein halbes Jahrhundert vor Klopstock, den Plan zu einer Gelehrtenrepublik, wofür er eifrig agitiert. Während er an den Annalen Italiens arbeitet, macht er, zwei Dezennien vor Verri und Beccaria, sehr beachtenswerte Vor-

schläge zur Verbesserung der Rechtspflege, zur Hebung des Volkswohlstandes, auf die wir später zurückkommen werden.

Und dabei vernachlässigt er keine seiner Amtspflichten als Bibliothekar und als Geistlicher. Er unterbricht seine Studien, um als Seelsorger, als Tröster und Wohlthäter der Armen zu wirken, Schulen und Gefängnisse zu visitieren; er bezieht Chinarinde aus Livorno, um sie an arme Kranke zu verschenken und errichtet ein wohlthätiges Leihhaus. „Er kannte das Geheimnis, seine Zeit zu vervielfältigen", sagt Corniani, „und die Geschicklichkeit, mit der er jeden Moment auszunutzen wußte, hat nicht ihresgleichen". — Und dann hat ihn ein gütiges Geschick mit langem Leben und guter Gesundheit begnadet. Nur bei manchen seiner historischen Werke, und auch da mehr für die Durchsicht und Korrektur, als für die eigentliche Forschung, bediente er sich der Mithilfe des bescheidenen modenesischen Prinzenerziehers und Professors des Griechischen, Pietro Ercole Gherardi.

Muratori hat uns in knapper, einfacher und anmutender Weise die Geschichte seines Lebens, leider nur bis zu seinem fünfzigsten Jahre, erzählt, eine ausführliche Biographie ist einige Jahre nach seinem Tode von seinem Neffen Giov. Francesco Soli-Muratori erschienen. Am 21. Oktober 1672 zu Vignola im Modenesischen aus anständig-bürgerlicher Familie geboren, wurde er bis zu seinem siebzehnten Jahre in der Jesuitenschule zu Modena unterrichtet. Dann studierte er, dem Wunsche seines Vaters folgend, die Rechte, worin er aber keine Befriedigung fand. Schon als Kind hatte er große Neigung zur schönen Litteratur gehabt, die Werke der Scudery und viele andere Romane gelesen, als Jüngling sich mehr mit italienischer und lateinischer Poesie, mit Kirchengeschichte und Theologie beschäftigt und Griechisch gelernt. Sein Talent und unermüdlicher Fleiß machten ihn bald vorteilhaft bekannt, verschafften ihm Protektion und schon 1694 eine Anstellung an der ambrosianischen Bibliothek in Mailand. Im darauffolgenden Jahre

trat er in den geistlichen Stand und 1697 gab er den ersten Band seiner Anecdota latina, Gedichte des heil. Paolino mit Einleitung und Erläuterungen enthaltend, heraus, dem im nächsten Jahre ein zweiter Band, kirchengeschichtliche Schriften enthaltend, folgte.

Der Fünfundzwanzigjährige erwarb sich mit diesen Arbeiten solchen Ruf, daß sein Souverän, Herzog Rinaldo ihn nach Modena zurückberief und (a. 1700) zu seinem Hofbibliothekar und Archivar ernannte. Muratori verließ nur ungern Mailand, wo er zu seinen Studien so viel Anregung und Material gefunden hatte; aber er fand sich bald heimisch in der Hauptstadt seines Vaterländchens, wo er 1716 zum Propst ernannt, auch in seinem geistlichen Amte viele Jahre musterhaft wirkte. Berufungen nach Padua und Turin hat er abgelehnt und ist, einige kleine Reisen im Auftrage des Herzogs, sowie die in den Jahren 1714—16 unternommenen Studienreisen abgerechnet, ununterbrochen bis zu seinem am 23. Januar 1750 erfolgten Tode in Modena verblieben.

In den fünfzig Jahren seines Lebens in Modena sind von Muratori über sechzig Bände in Druck gegeben worden, davon mehr als die Hälfte in Folio, die übrigen meistens in Quarto. Von dieser Riesenleistung waren freilich die 28 Bände der „Geschichtschreiber Italiens“ nicht eigentlich sein Werk, aber Mühe, Zeit, Sorgfalt und verständnisvolle Kritik hat er auf sie doch wie auf eine eigene Geistesschöpfung gewendet und damit den Grund zur wissenschaftlichen Erforschung des italienischen Mittelalters gelegt, zu der des deutschen viel beigetragen.

Infolge seiner klassisch-litterarischen Erziehung hat er in seiner Jugend mit einiger Geringschätzung auf das Mittelalter und besonders auf dessen Litteratur herabgesehen, und es scheint, daß er erst infolge seiner kirchengeschichtlichen Studien sich auch für das Mittelalter zu erwärmen begann, um dann dessen erster großer Historiker zu werden. Dazu kam noch, daß er zu der Ansicht gelangte, es sei für die Geschichte des Altertums

schon mehr als genug gethan worden, während das Mittelalter der Forschung noch ein reiches unangebautes Feld bot.

Den Vorsatz, eine Sammlung garnicht oder nur schlecht edierter Chroniken und anderer Geschichtsquellen des Mittelalters herauszugeben, hatte bereits Apostolo Zeno am Ende des siebzehnten Jahrhunderts gefaßt und manche Vorarbeiten dazu gemacht. Er korrespondierte darüber mit Muratori und dieser suchte um 1703 die Unterstützung des Papstes für das Unternehmen zu gewinnen. Er hatte aber keinen Erfolg, denn das Interesse Clemens XI. war zu sehr von den politischen Angelegenheiten während des Erbfolgekrieges und von seinen eigenen oratorischen Leistungen in Anspruch genommen. Inzwischen erkaltete der Eifer Zenos, während der Muratoris dafür immer wärmer wurde; auch suchte er das große Publikum mit dem Hinweise auf die rühmlichen Leistungen der Franzosen, Deutschen und Engländer für ihre Nationalgeschichte zu erwärmen. Aber seine Mahnungen und Bitten wären wohl erfolglos geblieben, wenn er nicht in dem Bologneser Buchhändler Filippo Argelati (1685—1755) einen unterrichteten eifrigen und geschickten Helfer und Vermittler gefunden hätte. Denn die größte zu überwindende Schwierigkeit war, einen kapitalkräftigen und mutigen Verleger für das kostspielige große Werk zu finden. Hauptsächlich Argelatis Eifer und Geschäftskunde ist es zu verdanken, daß die lombardische Aristokratie, die Archinto, Trivulzio, Abda u. A. sich der Sache annahmen, die Società palatina bildeten und mit Muratori und dem dabei auch finanziell beteiligten Argelati im November 1721 den Vertrag zur Herausgabe der Rerum Italicarum Scriptores von a. 500 bis 1500 schlossen. Die Geschichte dieser Gesellschaft, welche eines der schönsten Ruhmesblätter des mailänder Adels bildet, ist von Luigi Vischi im 7. Bande (1880) des Archivio storico lombardo ausführlich erzählt worden.

Der geistige Hauptarbeiter und Leiter des Ganzen blieb

selbstverständlich Muratori, aber die Teilnahme der Aristokraten blieb ebensowenig eine blos finanziell unterstützende, als die Argelatis eine blos geschäftliche und buchhändlerische. Sie haben auch an den Redaktionsarbeiten und sonst geistig mitgewirkt, was freilich nicht immer Muratori zum Vergnügen gereichte, mitunter zu Reibungen und Aerger Anlaß gab.

Um die Herausgabe der Scriptores zu fördern, etablierte sich Argelati 1721 in Mailand, wo im kaiserl. Palaste die Druckerei der Gesellschaft eingerichtet wurde und im Februar 1722 der Druck begann. Aber nach dem Erscheinen der ersten zwei Bände fand die römische Kurie ein Haar darin und wollte das Weitererscheinen verbieten lassen. Nur das energische Einschreiten des Kaisers bewog die Kurie zum Rückzug und sicherte den ungestörten Fortgang des großen Werks, von dem der vorletzte Band 1738, der letzte erst 1751, ein Jahr nach Muratoris Tod erschien.

Die Scriptores sind, wenn sie auch in Bezug auf Textkritik und Auswahl des Stoffs den jetzigen Anforderungen nicht mehr ganz entsprechen, ein für jene Zeit bewundernswertes, alle Anerkennung verdienendes Werk, dem damals keine Nation ein gleichwertiges an die Seite zu stellen hatte, und würden allein genügen, den Namen Muratoris unsterblich zu machen. Aber der Druck dieses Werkes hatte kaum begonnen als er schon an seinen Altertümern Italiens zu arbeiten begann, welche zwischen 1738 und 1742 u. d. T. Antiquitates Italicae medii aevi in sechs Foliobänden ebenfalls von der Società palatina herausgegeben wurden. In seinen letzten Lebensjahren hat Muratori selbst, um dies Werk dem großen Publikum zugänglicher zu machen, eine italienische Uebersetzung desselben unter Weglassung der dem Original beigegebenen Dokumente und Chronikenauszüge, aber auch mit manchen Zusätzen und Verbesserungen abgefaßt, welche 1751 erschien und dann noch mehrmals gedruckt wurde.

Mit diesem Werk betrat Muratori ein jetzt eifrig gepflegtes,

damals aber noch sehr vernachlässigtes Gebiet, das der Kulturgeschichte. In 75 Abhandlungen, von denen nur die zwei letzten nicht von ihm selbst übersetzt wurden, behandelt er darin Italiens mittelalterliche (vom fünften bis zum fünfzehnten Jahrhundert) Verfassungs- und Sittengeschichte, zieht aber auch die Kirchen-, Litteratur- und Sprachgeschichte, ja manches, was man jetzt Volkskunde nennt, in seine Untersuchungen ein. Er hat darin ein reiches, zum Teil noch jetzt wertvolles Material zusammengetragen, ist aber der ungeheuern Stoffmasse nicht ganz Meister geworden. Er hat wichtige Untersuchungen angefangen, manche auch befriedigend zu Ende geführt, ist aber oft selbst nicht zur Klarheit gelangt und hat, wie Savigny sagt, unaufhörlich zwischen entgegengesetzten Ansichten geschwankt. Auch hat ihn die geringe Kenntnis des germanischen Altertums und ungenügende philologische Schulung mitunter verhindert das Richtige zu finden. Immerhin bietet sein Werk noch jetzt einen wichtigen Ausgangspunkt für die Erforschung der Kulturgeschichte Italiens.

Noch weiter in der Popularisierung der Geschichte ging Muratori mit den zwölf Quartbänden seiner Annali d'Italia, an denen er von 1744 bis zu seinem Tode arbeitete. In einfach schmuckloser, fast chronikartiger Weise, aber hie und da eine gute Bemerkung, ein treffendes Urteil einschaltend, erzählt er darin in streng chronologischer Ordnung was von Christi Geburt bis 1749 Jahr für Jahr in Italien vorgegangen ist.

Die Annalen waren zu ihrer Zeit ein für die Geschichte Italiens unentbehrliches Werk, und noch am Anfange unseres Jahrhunderts konnte Wachler (Geschichte der histor. Forschung II. 211) sie das noch immer brauchbarste Werk, das Italien über seine neuere Geschichte besitzt, nennen. Seit dessen Erscheinen sind freilich manche neue Quellen für die ältere Zeit aufgefunden, für die spätere viel archivalisches Material zugänglich geworden, so daß die 1869 von Carlo Troja begonnene, leider nur bis zum Jahre 400 gelangte Herausgabe

von Nachträgen und Berichtigungen zu Rate gezogen werden muß.

Es ist aus den damaligen Zuständen und Muratoris Stellung als modenesischer Beamter begreiflich, daß er kein Demokrat war und in seinem Geschichtswerke alle Regierungen, Dynastien und Herrscher, besonders aber die modenesischen, mit Respekt und Devotion behandelte; aber stets hat er gestrebt wahr und unparteiisch zu sein, selbst im letzten Bande seines Werkes, wo er fast schon Journalist war. Hat er doch, als König Karl von Sardinien im Jahre 1742 Modena einnahm, auf dessen Frage, wie er ihn in seinen Annalen behandeln werde, kühn geantwortet: „Gerade so wie Ew. Majestät mein Heimatland behandeln werden.“ So dürfte er wohl die von Manzoni gerügte ultraservile Aeußerung in Bezug auf den Dogen von Genua im Jahre 1628 nur unachtsam seiner Quelle nachgeschrieben haben. Mehr tritt die zu seiner Zeit übliche Servilität in der Wichtigkeit hervor, mit der er die Privatangelegenheiten seiner fürstlichen Zeitgenossen behandelt, in der Ausführlichkeit, mit der er ihre Hochzeiten, Geburten u. dgl. schildert. Auch die Schlachten und Belagerungen beschreibt er zu ausführlich, während er Litteratur und Wissenschaft ganz unbeachtet läßt. Da auch die Sprache ziemlich trocken und farblos ist — zu einer eleganten, mustergiltigen Handhabung des Italienischen ist er überhaupt nie gelangt — so bilden die Annalen wohl eine belehrende, aber keine genußreiche Lektüre.

Lebhafte Vorwürfe hatte er wegen der darin zum Ausdruck gekommenen angeblich ghibellinischen antipäpstlichen Gesinnung von klerikaler Seite auszustehen. Er verteidigte sich dagegen in würdiger Weise, indem er darauf hinwies, wie er in seinem Werke weder kaiserlich noch päpstlich gewesen sei, sondern Licht und Schatten unparteiisch verteilt habe. „Möge ein Anderer, wenn er Lust habe, eine Geschichte schreiben, in der stets die Päpste gelobt, die Kaiser getadelt würden, er könne es nicht. Und was hülfe es auch wenn wir behaupten möchten, daß die

Päpste nie ihre Macht mißbraucht haben, daß sie nie ungerechte Kriege geführt, nie ohne gerechte Ursache Bann und Interdikt geschleudert haben, — die Ketzer kennen doch die Wahrheit. Es ist deshalb besser, wenn wir Katholiken selbst diese Mißbräuche eingestehen und sie zugleich tadeln.“ So schrieb er in seinem letzten Lebensjahre und ähnlich hat er sich vierzig Jahre früher in den Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti ausgedrückt und damals noch etwas schüchtern gemahnt, man möge den Tadel der Ketzer nicht abwarten, sondern aus eigener Initiative innerhalb der katholischen Kirche das verbessern, was der Verbesserung bedürftig sei.

Wer aber in diesen 1708—15 erschienenen „Betrachtungen über den guten Geschmack in Künsten und Wissenschaften“ Untersuchungen über den Geschmack im ästhetischen Sinne zu finden erwartet, wird sich sehr enttäuscht finden. Denn unter buon gusto versteht Muratori einerseits mehr, andererseits weniger als wir unter gutem Geschmack verstehen. Trotzdem ist das kleine, an feinen Bemerkungen reiche, in mancher Beziehung recht moderne Büchlein sehr lesenswert. Muratori unterscheidet drei Seelenkräfte, welche Jeder, besonders aber der Dichter und Schriftsteller, besitzen müsse um etwas Wertvolles, Großes zu leisten: Intellekt, Gedächtnis und Wille, die ihm ungefähr gleichbedeutend mit Talent, Kenntnissen und Fleiß oder Energie sind. Diese drei Kräfte, von denen das Talent oder Genie die wichtigste ist, würden aber eher schädlich als nützlich wirken, wenn sie nicht vom buon gusto des Intellekts, das heißt so viel als vom richtigen gesunden Urteil zum Wahren und Guten geleitet würden. So gewinnt bei ihm der gute Geschmack eine mehr ethische als ästhetische Bedeutung. Der damals herrschenden Lehre gemäß soll die Poesie unterhalten und belehren; aber Muratori geht hier noch weiter, indem er als ihren würdigsten Lehrgegenstand die Ethik (moral filosofia) erklärt, deren Vernachlässigung er sehr beklagte und von der er später (1735) in einem besonderen Werke handelte.

Ebenso verlangte er, daß der Geschichtschreiber sich die Belehrung zum Hauptzweck setzen solle. Ziemlich geringschätzig spricht er sich über die Archäologie, besonders über die archäologische und philosophische Kleinigkeitskrämerei aus, bezeichnet aber trotzdem als wichtigste Grundlage alles Wissens das Studium der griechischen, lateinischen und hebräischen Sprache, das schon in früher Jugend betrieben werden soll, um den buon gusto des Gedächtnisses zu erwerben. Der buon gusto des Willens soll zum Streben nach dem Wahren und Guten antreiben, welche aber nur um ihrer selbst willen, nicht um durch sie Ehre, hohe Stellung, Ruhm und Reichtümer zu erlangen, gesucht werden sollen. Darauf wendet er sich zur Verdammung aller Schein- und Afterwissenschaft, wobei er, etwas sonderbar, Fanatismus von Phantasie ableitet, und aller Schmeichler, Heuchler und Streber, von denen er besonders die Philosophieprofessoren hervorhebt, die eine von ihnen als falsch erkannte Philosophie vortragen, wenn sie nur dadurch einen Lehrstuhl erlangen können.

Er weist die Schädlichkeit der Vorurteile, des Autoritätsglaubens und der Tyrannei der Schulen nach und rühmt die zuerst durch die Männer der Renaissance, dann durch Baco, Galilei, Descartes u. A. bewirkte Befreiung vom blinden Autoritätsglauben und den „Idolen“. Aber vor einer Autorität macht er doch halt, eine ist ihm über allen Zweifel und alle Kritik erhaben, das ist die katholische Religion. Die höchste aller Wissenschaften ist ihm die christliche Theologie und der Autorität der Kirche habe sich die Vernunft zu unterwerfen. Dabei erinnert man sich freilich an die von ihm in einem früheren Kapitel gemachte feinsinnige Unterscheidung zwischen bewußter und unbewußter Schmeichelei. — Aber Muratori war ein wirklich frommer Mann und guter Christ, ein eifriger, nicht eben toleranter Katholik. Er hat in seiner Schrift „Vom allgemeinen Wohl“ erklärt, daß ein Atheist wohl ausnahmsweise ein tugendhafter und guter Mensch sein könne, daß aber

ein Volk von lauter Atheisten nicht zu existieren vermöge; er hat (in den Annalen a. 1716) „die Reinigung Frankreichs von dem hugenottischen Unkraut“ als die verdienstvollste Handlung Ludwig XIV. gepriesen und für ähnliche Verfolgung den Kardinal-Erzbischof von Salzburg in der Widmung der eben erwähnten Schrift gelobt. Und doch war er weder Fanatiker noch Römling. Er hatte etwas von dem unabhängigen Geiste der Gallikaner und ging in manchen Punkten viel weiter als diese. Er war beinahe ein Josephiner bevor Kaiser Josef II. geboren wurde.

In mannhafter freimütiger Weise und mit gründlicher Sachkenntnis hat er (1711—1718) in einer Reihe von Streitschriften die Rechte des Kaisers und des Hauses Este auf Commacchio gegen die päpstlichen Ansprüche verteidigt, weshalb der König von Sardinien ihn den besten Advokaten Italiens nannte. Und das politisch-historische Gebiet verlassend trat er mit gleichem Freimut und Wissen gegen die Mißbräuche und Schäden auf kirchlichem Gebiete auf. Sein Standpunkt innerhalb des Katholizismus, wie er ihn in der Schrift De ingeniorum moderatione in religionis negotio (1714) präzisierte, war der des juste milieu: Festhalten an den anerkannten Lehren und Geboten der Kirche, gleichweit von Neuerungssucht wie von überflüssigem Ritualismus, Beschränkung der Kirchenbauten, Klosterleute und Feiertage. Er rät die Gründung neuer Bettelorden zu verhindern, die Zahl der Mönche zu verringern und ihr luxuriöses Leben einzuschränken.

Es sieht eher einer Anklage als einer Verteidigung gleich, wenn er in der 67. Abhandlung seiner Antiquitates gegenüber den Klagen über die ungeheure Bereicherung der Geistlichkeit und Zunahme der Güter der toten Hand nachweist, daß die Kirche im Mittelalter noch viel reicher war und zwölf Arten, durch die sie sich bereicherte, aufzählt. Er schildert die Erbschleicherei der mittelalterlichen Geistlichkeit, und wie sie Religiosität und Aberglauben benutzte, um sich zu bereichern. Er

führt Beispiele ihrer Habsucht an, zeigt, wie sie durch die Reichtümer und Sorgen um weltliches Gut korrumpiert wurde und setzt dies Thema noch in der 68. Abhandlung fort.

Mit Wort und Schrift trat er seit 1741 eifrig für die Abschaffung der überflüssigen Feiertage ein, „welche den Armen Schaden bringen", fand die Zustimmung des Papstes und errang auch einigen thatsächlichen Erfolg.

Wie er in der Schrift Delle forze dell' intendimento umano (1745) die Zweifelsucht und den Unglauben bekämpfte, so bekämpfte er in Della forza della fantasia umana, im selben Jahre den Aberglauben und die Leichtgläubigkeit. In Della regolata devozione de' Cristiani (1747) sowie in De superstitione vitanda tadelt er manche abergläubische Ceremonien, den übertriebenen Reliquienkultus, die theatralischen Processionen, den Mißbrauch der Heiligenbilder und Medaillen und anderes abergläubisches, von der Geistlichkeit gefördertes Treiben des Volkes.

Daß solche Schriften von den Klerikalen lebhaft angegriffen wurden, ist begreiflich. Seine Hauptgegner waren meistens Jesuiten und Franciskaner, denen er natürlich die Antwort nicht schuldig blieb. Schrecken und Betrübnis ergriffen ihn aber, als er hörte, daß auch der Papst seine Schriften mißbillige. Er bat daher den heil. Vater unter Versicherung seiner Reue und Unterwerfung ihm zu sagen, was er tadelnswert und des Widerrufs bedürftig, darin gefunden habe. Der gelehrte Benedict XIV. antwortete ihm beruhigend, man habe nur an den auf die weltliche Herrschaft der Päpste bezüglichen Stellen Anstoß genommen, aber gegenüber einem von ihm und der ganzen Welt so hoch geachteten Manne von einem Verbote Abstand genommen.

3. Giannone.

Solche Rücksicht wie für Muratori hatte man in Rom für den neapolitanischen Geschichtsschreiber nicht und er selbst

hat sie auch wohl nicht erwartet, als er mit offenem Visier gegen die Uebergriffe und Mißbräuche der Päpste und der Geistlichkeit in die Schranken trat. Er war jedenfalls auf ein Verbot seines Geschichtswerkes seitens der kirchlichen Behörde gefaßt und ließ es daher im geheimen drucken. Die weltliche Zensur hatte ohne Anstand die Herausgabe gestattet. Zwischen Kaiser Karl VI. und dem Papst war zwar nach dem Tode Clemens XI. das gute Einvernehmen wieder hergestellt worden, aber die Behörden in Neapel wachten auf die Unabhängigkeit des Staates von der Kirche und noch eifersüchtiger wahrte Karl VI., bei aller Frömmigkeit, seine kaiserlichen Gerechtsame. Giannone durfte daher auf eine freundliche Aufnahme seines Werkes beim Kaiser hoffen und wagte es den ersten Band mit einer Widmung an ihn und mit dessen Porträt zu zieren.

Dieses Werk, die 1723 in Neapel in vier Quartbänden erschienene Istoria civile del Regno di Napoli, die Geschichte Neapels von den Zeiten der Römer bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts behandelnd, ist kein antiklerikales Libell; es ist ebensowenig ein grundgelehrtes auf archivalischen Studien beruhendes als ein populäres, von Kriegen, Eroberungen, Helden und Monarchen erzählendes Buch. Es ist ein eigenartiges, man könnte sagen ein historisch-juristisches Werk, wie ja auch der Verfasser von Beruf Jurist war.

Im Jahre 1676 in Ischitella in der Provinz Capitanata geboren, kam Pietro Giannone im Alter von 18 Jahren nach der Hauptstadt, wo er Jurisprudenz und Philosophie studierte. Nach Beendigung seiner Studien widmete er sich der Advokatur, anfangs mit wenig Erfolg. Erst ein 1716 durchgeführter wichtiger Prozeß verhalf ihm zu großem Ansehen und einträglichem Erfolge. Aber schon 1703 hatte er die Vorarbeiten zu seiner Geschichte von Neapel begonnen, die er Storia civile nannte, damit eine, wie er meint, neue Art der Geschichtschreibung beginnend, welche sich nur mit den Gesetzen, mit der Verwaltung und Verfassung beschäftigen sollte. Bei der engen

Verbindung, die damals zwischen Staat und Kirche bestand, bei dem großen Einflusse, den die Hierarchie auf die weltlichen Angelegenheiten, besonders in Neapel besaß, mußte ein solches Werk zum großen Teil Kirchengeschichte werden. Und diesem Teile seiner Aufgabe widmete sich Giannone mit besonderem Eifer und führte ihn mit stark antiklerikaler Tendenz durch. Gleich im ersten Buche führt er aus, wie die Patriarchate und Metropolitien nicht von den Aposteln gegründet wurden, sondern sich aus der Provinzialeinteilung des römischen Reichs herausbildeten, und erklärt aus diesen Verhältnissen den Vorrang, welchen der Bischof von Rom erlangte. „In den ersten drei Jahrhunderten", sagt er, „hat sich die Kirche in weltliche Angelegenheiten nicht gemischt, erst seit der Zeit Konstantins begann sie diese Angelegenheiten zu verwirren und zu beeinflussen und ging endlich so weit, um die vollständige Unterwerfung des Staates unter ihre Herrschaft zu versuchen." Dies führt er dann im Detail aus, indem er erzählt, wie der Klerus seit dreizehn Jahrhunderten immerfort bestrebt ist, die Unwissenheit und den Aberglauben des Volkes zu benützen, um sich zu bereichern, wie die Päpste mit ihren Usurpationen immer weiter gehend, die Rechte der Fürsten und Völker verletzten und alles sich unterthänig zu machen suchten.

Ganz von seiner Tendenz beherrscht, behandelte er die Erzählung desjenigen was geschehen ist als etwas Nebensächliches und strengte sich daher mit dem Quellenstudium nicht besonders an. Er benutzte ohne Wahl einheimische und fremde Historiker und schrieb manchmal ganze Seiten ab, ohne den Autor zu nennen. Auch an Schönheit und Korrektheit der Sprache, an Kunst der Gruppierung und Darstellung steht er nicht blos vielen spätern Historikern, sondern auch manchen ältern italienischen weit nach. Wenn sein Werk trotzdem eifrig gelesen, ins Französische, Englische und Deutsche übersetzt wurde und in ganz Europa ungemeinen Beifall fand, so geschah dies vorzüglich deshalb, weil es einem Bedürfnisse entgegenkam, weil

es die schon in der Luft liegende antiklerikale Stimmung zum Ausdruck brachte, weil es den Nachweis lieferte, wieviel von dem, was Völker und Souveräne, was den Einzelnen und die Gesellschaft bedrückte und hemmte, nur Folge der Usurpationen des Papsttums und der Mißbräuche der Geistlichkeit war. Rom ist Euer gefährlichster Feind, rief Giannone den Fürsten zu, aber es ist nur stark, weil Ihr schwach seid, weil Ihr Euer Recht nicht kennt, Eure Waffen nicht zu gebrauchen wißt. —

So ward sein Geschichtswerk gleichsam zum Arsenal und zur Kriegsschule für den Kampf gegen Rom.

Vom 12. Februar 1723 ist die Widmung Giannones an den Kaiser datiert, und am 17. März votierte ihm die Gemeindevertretung Neapels den Dank für sein Werk und ernannte ihn zum städtischen Advokaten. Aber schon um Ostern wurde dort von den Kanzeln gegen das gefährliche Werk und seinen ruchlosen Verfasser gedonnert. Man klagte ihn an, die Mönche und ihre Andachten verspottet, die Heiligen und ihre Wunder ohne Respekt behandelt und selbst das Blutwunder des heiligen Januarius geleugnet zu haben. Ein Jesuit, der besonders aufhetzend gepredigt hatte, wurde zwar aus Neapel ausgewiesen, aber die Predigten hatten bereits ihre Wirkung gethan, und Giannone wurde auf der Straße wiederholt von Pöbelhaufen bedroht. Auch befahl der Vicekönig, Kardinal Althann, das Werk zu konfiszieren. Giannone, rechtzeitig gewarnt, konnte zwar die noch unverkauften Exemplare in Sicherheit bringen, aber er mußte auch bald einsehen, daß er in dem Vicekönig weder einen eifrigen Verteidiger der Rechte des Staats noch einen Beschützer seiner persönlichen Sicherheit finden werde. In der That gab ihm dieser den freundschaftlichen Rat nach Wien zu gehen und den Schutz des Kaisers anzurufen, bis zur Abreise aber sich möglichst wenig auf der Straße zu zeigen. Giannone befolgte den Rat und hielt sich versteckt, so daß man ihm die Vorladung des Erzbischofs wegen Herausgabe seines Buches ohne Bewilligung der kirchlichen Zensur sich vor seinem Tribunal

zu rechtfertigen, nicht zustellen konnte. Dies hielt aber den Generalvicar nicht ab ihn schon am 29. April für excommuniziert zu erklären. Am 1. Juli sprach dann der Papst die Verdammung des Buches aus, weil es „falsche, freche, skandalöse, alle geistlichen Personen, besonders aber den heiligen Stuhl beleidigende, verleumderische, schismatische, gottlose und zum mindesten ketzerisch schmeckende Lehren und Behauptungen enthalte".

Der so bedrohte und verfolgte Verfasser flüchtete nach Wien, wo er dem Kaiser sein Werk überreichte. Dieser las es, nahm Giannone freundlich auf und verlieh ihm im Oktober 1724 eine Pension von 1000 Gulden jährlich. Inzwischen kam auch mit dem Erzbischof von Neapel eine Art von Aussöhnung zustande. Giannone gab die Erklärung ab, er habe ihm sein Werk nicht zur Zensur vorgelegt, weil er glaubte, der Drucker werde es selbst thun. Nach Neapel zurückzukehren wagte er aber doch nicht. Er blieb elf Jahre in Wien, wo er im ruhigen Genusse der Pension seine Zeit recht angenehm und nützlich verbrachte, viel studierte und bei wichtigen Prozessen, besonders von seinen Landsleuten, oft beschäftigt wurde. Sein Geschichtswerk wurde durch Uebersetzungen immer weiter verbreitet, sein Name immer berühmter.

Aber auch seine Feinde und Gegner vergaßen ihn nicht, wenn sich auch ihre Angriffe jetzt mehr gegen sein Werk als seine Person richteten. Im Jahre 1728 veröffentlichte der Jesuit Sanfelice eine scharfe Kritik der Istoria und zwei Jahre später folgte der kaiserliche Hofprediger Paoli mit seinen „kritischen Bemerkungen zum neunten Buche der Geschichte Neapels", in welchem er nicht weniger als 68 chronologische und sonstige Irrtümer gefunden haben wollte. Und Giannone's Werk enthielt vierzig Bücher!

Zu seiner Verteidigung schrieb er drei Werke: Eine Antwort an Paoli, eine zweite an Sanfelice u. d. T. „Glaubensbekenntnis" (Professione di fede), welches eigentlich das

karikierte Glaubensbekenntnis seiner Gegner, der Jesuiten, ist, und eine mehr allgemein gehaltene Apologie seiner Geschichte, in der er auch die über ihn verhängte Exkommunikation ausführlich behandelte. In diesen Werken führt er seine Verteidigung mehr offensiv als defensiv und geht in seinem Kampfe gegen die Mißbräuche der Geistlichkeit noch viel weiter als in der Geschichte. Seine Polemik ist nicht immer ganz ehrlich; er verteidigt manchmal chronologische Schnitzer, die er wohl selbst als solche erkannt haben muß; sein scharfer, bissiger Witz wird manchmal plump und stumpf und ist nicht immer original; er ist gegen weltliche Herrscher mitunter zu servil; aber die drei Werkchen sind doch vielleicht das Beste was in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gegen Aberglauben, mönchischen Uebermut und römische Herrschsucht von einem Italiener geschrieben wurde und gar manches, was in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geschah, ließe sich auf diese Schriften zurückführen.

Mit ganz Voltaire'schem Witze macht Giannone, vor Voltaire, sich über die von Franziskanern und Dominikanern verbreiteten Wundergeschichten lustig. Und wenn er die Miene des Gläubigen annimmt und sich gegen den ihm gemachten Vorwurf verteidigt, daß er das Flüssigwerden des Blutes des heiligen Januarius mit natürlichen Ursachen erklären wolle, da versetzt er seinen Gegnern die schärfsten Hiebe.

Mit scharfen Waffen wendet er sich gegen die geistliche Bücherzensur, aber er ist durchaus kein Freund der Preßfreiheit und vindiziert den Regierungen das Recht der Zensur. Für den Einzelnen fordert er das unbeschränkte Recht der freien Forschung in religiösen Dingen, aber den Staat, das Leben und Vermögen der Bürger betrachtet er gewissermaßen als Eigentum des Monarchen, womit dieser frei schalten könne — freilich nur zum allgemeinen Besten; aber was dieses Beste ist, darüber hat eben nur der Monarch zu entscheiden, dem Unterthan steht kein Recht der Prüfung zu.

Während seines Aufenthalts in Wien schrieb Giannone auch ein Handbuch über die Aemter und Behörden der Kaiserstadt, das zuerst in lateinischer Uebersetzung u. d. T. Jani Perontini. De consiliis ac dicasteriis quae in urbe Vindobona habentur liber singularis erschien. Das Werkchen konnte in Leipzig nicht gedruckt werden, weil die dortige Zensur darin „dem Protestantismus, den Rechten des Kaisers und des Reichs abträgliche Behauptungen" fand, während wieder die römischen Klerikalen „freche, skandalöse, irrtümliche und beinahe ketzerische" Meinungen darin fanden. Sie scheinen auch richtiger geurteilt zu haben als die Leipziger Zensur.

Die bis dahin recht angenehme Lage Giannones änderte sich mit dem Ausbruche des italienischen Krieges und der Eroberung Neapels für den spanischen Infanten Karl: Seine auf die Einkünfte Siziliens angewiesene Pension wurde nicht mehr ausbezahlt; aber die Wiederherstellung eines unabhängigen Königreichs in Neapel erregte in ihm wieder die Hoffnung, in seinem Vaterlande ein Amt erlangen oder wenigstens die Advokatur ausüben zu können. Dem Rate seiner Freunde folgend, ging er im August 1734 nach Venedig, um dort den Erfolg seiner bei der neuen neapolitanischen Regierung gemachten Schritte abzuwarten. Aber der Einfluß der Jesuiten war dort mächtiger als der seiner Freunde und Gönner, und er erhielt die Antwort, daß ihm die Rückkehr nicht gestattet werden könne.

Aus Venedig, wo man ihm anfangs eine Professur angetragen hatte, vertrieben ihn bald die Intriguen der Jesuiten. In der Nacht des 13. September 1735 wurde er von Sbirren ergriffen und ohne Angabe eines Grundes über die Grenze geschafft. Auch aus den Staaten des Königs von Sardinien und aus der damals von dessen Truppen besetzten Lombardei wurde er auf Ersuchen des Papstes ausgewiesen. Er ging daher nach Genf, wo er eine sehr gute Aufnahme fand, eine neue Ausgabe seiner Geschichte vorbereitete, öffentliche Vorträge

hielt und an einem neuen Werke, dem schon in Wien angefangenen Triregno arbeitete. In diesem Werke schildert er das dreifache — irdische, himmlische und päpstliche — Reich, giebt eine politische Geschichte des Papsttums und geißelt die Uebergriffe der Geistlichkeit noch schärfer, schildert ihre Ränke noch lebhafter als in der Geschichte Neapels und bringt mitunter ganz protestantische Anschauungen zum Ausdruck.

Lange genoß er aber die Ruhe in Genf nicht. Er fiel bald, vor Ostern 1736, in eine ihm von der sardinischen Regierung gelegte Falle, ließ sich über die Grenze locken und wurde mit seinem Sohne in's Gefängnis geworfen. Darauf ließ Papst Clemens XII. dem König Karl Emanuel sagen, es sei dies der größte Dienst, den er der katholischen Religion erweisen konnte. Dem Wunsche des Papstes, ihm Giannone auszuliefern, wollte aber der König nicht nachkommen. Er versprach nur, ihn lebenslänglich gefangen zu halten und lieferte nur dessen Schriften, deren sich seine Agenten bemächtigt hatten, dem Papste aus. Später wurde der Sohn Giannones freigelassen, er selbst in die Turiner Zitadelle gebracht und dort ziemlich strenge gehalten. Ein Priester des Oratoriums arbeitete an seiner Bekehrung, die auch erstaunlich schnell gelang. Schon im März 1738 schwor er vor dem Turiner Inquisitionsgericht „alle seine Irrtümer ab, entsagte allen in seinen Werken enthaltenen falschen, verleumderischen, verwegenen und skandalösen Behauptungen, sprach Reue und Bedauern über deren Veröffentlichung aus und bat die Kirche und alle Gläubigen um Verzeihung des durch ihn verursachten Schadens und Skandals“. Es wurden ihm hierauf einige leichte Kirchenstrafen auferlegt und Absolution erteilt.

Ob seine Bekehrung aufrichtig war oder nur in der Hoffnung auf Freilassung fingiert wurde, können wir nicht wissen. Jedenfalls hat er sich in den letzten zehn Jahren seines Lebens durchaus als frommer Katholik in Worten und Handlungen gezeigt. Aber die Freiheit hat er doch nicht wieder erlangt.

Er wurde nur viel milder behandelt, mußte aber bis zu seinem am 17. März 1748 erfolgten Tode im Gefängnis bleiben. Dort hat er seine höchst interessante Selbstbiographie sowie „Die Kirche unter Gregor dem Großen" und eine Abhandlung über Livius geschrieben, zwei Werke, gegen welche die Kurie wohl nichts einzuwenden hatte, die aber doch erst 1859 gedruckt wurden. Auch seine Selbstbiographie ist erst 1890 vollständig herausgegeben worden.

Giannone ist als Märtyrer seiner antiklerikalen Gesinnung und seines Freimutes im Gefängnis gestorben; aber sein Werk hat noch lange nach seinem Tode nachgewirkt, als Waffe im Kampfe der weltlichen gegen die geistliche Macht. König Karl III. von Neapel hat dem Sohne des „größten, dem Staate nützlichsten, am ungerechtesten verfolgten Mannes" eine Pension verliehen.

4. Pecchia, Grimaldi, Orsi, Ottieri.

Als Ergänzung von Giannones Geschichtswerk gibt sich die 1778—83 erschienene, in einem ganz anderen Geiste geschriebene Zivil- und politische Geschichte Neapels (Storia civile e politica del Regno di Napoli da servire di supplemento a quella di P. Giannone) des armen neapolitanischen Juristen Carlo Pecchia (1715—84) aus. In gründlicher und unparteiischer aber ziemlich trockener Weise wird darin die Geschichte der Gesetzgebung, Verwaltung und besonders des Feudalrechts im Königreich bis zu den Zeiten der arragonesischen Dynastie behandelt.

Pecchia hat auch lateinische und italienische Gedichte geschrieben, von denen die ernsteren von recht geringem Wert, die scherzhaften etwas besser sind; dann eine Komödie Ippolita und einen Dithyrambus „Der Karneval", den sein Landsmann und Freund Signorelli dem Bacco in Toscana Redi's gleichstellt.

Verwandten Inhalts mit Pecchias Werk ist das, sich nur auf Rechtsverhältnisse und Gerichtsverfassung beziehende, eines

anderen neapolitanischen Juristen, des Gregorio Grimaldi (1695—1767) bis Ferdinand I. reichende, von seinem Bruder Ginnesio (1702—1784) bis 1772 fortgesetzte Istoria delle leggi e magistrati del Regno di Napoli, welche 1732 begonnen, 1774 vollendet wurde.

Einen Giannone diametral entgegengesetzten Standpunkt nahm der Dominikaner Giuseppe Agostino Orsi (geb. 1691 in Florenz, Kardinal 1759, gest. 1761) mit seiner Kirchengeschichte (Storia ecclesiastica, 1747 ff.) ein. Doch war sein in durchaus römisch-papistischem Geiste geschriebenes Werk nicht gegen Giannone gerichtet, sondern hauptsächlich zur Bekämpfung und Verdrängung der mit von Rom unabhängiger Feder geschriebenen, kurz vorher in's Italienische übersetzten Histoire ecclésiastique des Abbé Fleury bestimmt. Und nicht blos Unparteilichkeit und ehrliche Kritik fehlen dem Werke Orsis, sondern auch Gründlichkeit der Forschung. Trotzdem hat das unendlich weitschweifige Buch, das mit zwanzig Quartbänden nur bis zum siebenten Jahrhundert gelangte, wegen seiner klaren, rein toskanischen Sprache — Orsi war Mitglied der Crusca — und wohl auch wegen seiner Tendenz viele Leser gefunden, ist dreimal gedruckt und in's Spanische übertragen worden.

Noch parteiischer und geringwertiger ist dessen Fortsetzung von einem anderen Dominikaner, dem ebenfalls in Florenz geborenen Fil. Angelico Becchetti.

In gutem Stile und nach dem Muster der antiken Historiker Reden einschaltend, von denen, wie der Verfasser versichert, manche wirklich gehalten wurden, schrieb der Florentiner Marchese Francesco Maria Ottieri (1665—1742) die Geschichte Europas, und besonders Italiens während des spanischen Erbfolgekrieges (Istoria delle guerre avvenute in Europa e particolarmente in Italia per la successione alla Monarchia delle Spagne dall' anno 1696 all' anno 1725).

In einer kurzen Einleitung giebt er die Vorgeschichte seit 1683 und erzählt dann in unparteiischer und freimütiger Weise

alle Vorgänge, besonders die militärischen und diplomatischen, bis zum Jahre 1725. Als Zeitgenosse der geschilderten Ereignisse, als päpstlicher Kammerherr und Stallmeister in Rom lebend und mit mehreren Kardinälen verwandt, war Ottieri gut unterrichtet und konnte manche, Andern nicht zugängliche Korrespondenzen und diplomatische Akten benutzen, so daß sein Werk auch jetzt noch für die Geschichte jener Zeit einigen Wert hat. Es ist aber auch in seinen Schicksalen ein Beitrag zur Zeitgeschichte. Der Verfasser hat nämlich im ersten, 1729 erschienenen Bande, der Wahrheit gemäß, die Vertragsbrüche und die unehrliche Politik Ludwig XIV. geschildert. Darüber erhob der französische Gesandte, Kardinal Polignac, lebhafte Beschwerde beim Papste und setzte es durch, daß der erschienene Band verboten, das vorhandene Manuskript verbrannt, Ottieri seiner Aemter entsetzt und aus Rom verbannt wurde. Er wurde indessen später auf Verwendung desselben Gesandten wieder begnadigt und konnte sein Werk vollenden. Aber erst nach seinem Tode ist es vollständig von seinem Sohne 1753—57 in Rom herausgegeben worden.

5. Maffei.

Während die Zahl der Werke über allgemeine Geschichte und über die ganz Italiens eine geringe ist, herrscht fast Ueberfluß an Spezialwerken über die Geschichte einzelner Staaten, Gebiete und Städte des Landes, so daß wir uns hier nur mit den bedeutendern beschäftigen können.

Zu diesen gehört wohl Maffei's Geschichte von Verona; aber weniger diesem Werke als der bedeutenden, interessanten Persönlichkeit des Verfassers gebührt der Vorrang.

Für eine nach den einzelnen Fächern geordnete Litteraturgeschichte verursacht in Bezug auf den ihm anzuweisenden Platz Keiner so viel Verlegenheit wie der Marchese Scipio Maffei, dem ein langes Leben, bedeutendes Vermögen und vollständige Unabhängigkeit, reichliche Muße zu den verschiedenartigsten

Studien gewährten. Auf fast jedem Felde des Wissens und der schönen Litteratur begegnen wir dem fleißigen, vielschreibenden Manne, sei es als Dilettant, sei es als sachkundiger Forscher. Ueber Archäologie, Philologie und Numismatik, über politische, Kunst- und Litteraturgeschichte, über Theologie und Nationalökonomie, über Physik und Baukunst, selbst über Hydrotechnik und musikalische Instrumente hat er geschrieben, und mitunter recht dickleibige Bücher. Er ist Theaterdichter und Kritiker, Soldat und Sammler gewesen.

Bei dem beinahe ebenso vielseitigen Muratori überwiegen die Leistungen auf dem Gebiete der Geschichte so sehr die andern, daß man ihn stets vor allem als Historiker zu betrachten hat; aber auch bei Maffei überwiegen die historischen Werke quantitativ die andern, so daß wir hier den ganzen Menschen und seine wissenschaftlichen Arbeiten betrachten können und nur zu dem Dramatiker an anderer Stelle zurückkommen werden.

Im Jahre 1675 in Verona aus reicher, altadeliger Familie geboren, erhielt er seine Erziehung in dem vornehmen Jesuitenkollegium zu Parma, und diese war eine so unpatriotisch-jesuitische, daß er erst lange nachdem er die Schule verlassen hatte, im Alter von fünfundzwanzig Jahren die Werke von Dante, Petrarca, Chiabrera und Bembo kennen lernte. Folge dieser Erziehung war es, daß er die Verse des jetzt vollkommen vergessenen Jesuiten Pastorini bewunderte und um ihn und Maggi persönlich kennen zu lernen im Jahre 1698 nach Genua und Mailand reiste. Ein Jahr später ging er nach Rom, wo er sich den Arkadiern anschloß und nach seiner Heimkehr gründete er in Verona eine Filiale oder, wie man damals sagte, eine Kolonie der Arkadia. Was er nun im Geschmacke dieser Akademie im folgenden Jahrzehnt dichtete — er besang mit Vorliebe Souveräne und Prinzen, in rascher Aufeinanderfolge die um den spanischen Thron mit einander kämpfenden Karl III. und Philipp V. — erhebt sich nicht über die Mittelmäßigkeit, erreicht sie oft nicht einmal.

In den Jahren 1703—4 diente er als Volontär unter seinem Bruder, dem bayerischen General und beteiligte sich an der Schlacht am Schellenberge. Nach Hause zurückgekehrt, schrieb er in Form eines Dialoges sein erstes, noch jetzt sehr lesenswertes größeres Werk gegen die Zweikämpfe: Della scienza chiamata cavalleresca, das er dem Papste Clemens XI. widmete. Er wies darin den Unsinn und die Schädlichkeit des Duellunwesens, sowie die Falschheit des ihm zur Grundlage dienenden Begriffs der ritterlichen Ehre nach, bekämpfte es nicht blos mit religiösen, moralischen und Vernunftgründen, sondern auch als einen im Widerspruch mit den Sitten und Anschauungen der Griechen und Römer von den nordischen Barbaren eingeführten Mißbrauch. Seinen duellsüchtigen Landsleuten stellte er die friedfertigen verständigen Türken, Perser und Chinesen als nachzuahmendes Beispiel gegenüber und drückte den Wunsch aus, der heil. Vater möchte zu seinen vielen Ruhmestiteln auch den hinzufügen „die Ausrottung dieses Ueberbleibsels der vor vielen Jahrhunderten von den fremden Eroberern nach Italien verpflanzten Barbarei begonnen zu haben."

Die Schrift Maffei's trug auch viel zur Verminderung ja fast zum gänzlichen Verschwinden der Duelle in Italien im vorigen Jahrhundert bei. Beinahe siebzig Jahre nach seinem Erscheinen sagte Pietro Verri in seiner Abhandlung über die Tortur, er wünsche sich denselben Erfolg wie Maffei, der dem Duellwesen mit seinem Buche ein so gründliches Ende bereitet habe, daß man es jetzt nicht mehr zu lesen brauche.

Im Jahre 1709 beteiligte sich Maffei mit Zeno an der Gründung und Redaktion des Giornale de'letterati, zu dem er die ausführliche, als Programm dienende Einleitung schrieb. Doch stellte er bald darauf in Folge von Mißhelligkeiten mit Fontanini seine Beiträge ein und gab mehr als zwei Jahrzehnte später, nach Eingang des Journals, angeblich als dessen Fortsetzung, seine dem Kaiser Karl VI. gewidmeten Osservazioni letterarie (1737) in sechs Bänden heraus. Sie enthalten neben

manchen wertvollen kleinen Aufsätzen und gründlichen Kritiken historischer, archäologischer und naturwissenschaftlicher Werke, darunter eine besonders scharfe von Fontaninis Eloquenza italiana, die jetzt ganz veraltete und wertlose, drei Bände füllende Untersuchung über die Etrusker und ihre Sprache.

Im Jahre 1713 war sein Drama Merope erschienen, dem 1727 die Istoria diplomatica, 1732 die Verona illustrata, 1744 eine Schrift über den Wucher (Dell'impiego del danaro), 1745 die gegen die Jansenisten gerichtete, von den Jesuiten gelobte, Storia teologica della dottrina della grazia folgten. Polemischen Inhalts waren auch seine letzten Schriften zur Bekämpfung des Glaubens an Zauberei: Arte magica dileguata, 1749 und Arte magica annichilata, 1754, sowie die zur Verteidigung des Theaters, De'Teatri antichi e moderni, 1753.

In den Jahren 1733 bis 1737 hat er Frankreich, England, Holland und das südwestliche Deutschland bereist und überall ehrenvolle Aufnahme in den gelehrten Kreisen gefunden. Am 11. Februar 1755 ist er gestorben, seine reichhaltige Sammlung von Altertümern seiner Vaterstadt hinterlassend, zu deren Sehenswürdigkeiten sie noch gehört.

Als Archäolog und Kunstkenner Muratori übertreffend, steht Maffei ihm als Historiker weit nach, und ebenso bleibt seine Storia diplomatica hinter Mabillons älterem Werke über die Urkundenlehre zurück, obwohl sie in Einzelheiten, wie z. B. über die Papierurkunden und die Schriftarten manches Neue bietet. Viel bedeutender ist sein umfangreiches Werk über Verona, in welchem er die politische Geschichte der Stadt von den ältesten Zeiten bis zu der Karls des Großen, die litterarische bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts behandelt. Doch ist letztere mehr eine Sammlung von Schriftstellerbiographien als eine Geschichte der Litteratur. Am wertvollsten und viel Neues bietend, sind die der Kunstgeschichte und den Kunstsammlungen Veronas gewidmeten Partieen des Werkes. Doch zeigt er sich darin als fanatischer Verehrer der Antike, in gleichem

Maße Gothik und Barokke, zwischen denen er nicht genau unterscheidet, verachtend. Das ganze Werk ist das Resultat fleißiger, umsichtiger und verständiger Forschung, aber sehr trocken, den Leser ermüdend und jedes verschönernden, belebenden Zuges entbehrend. Dabei fehlt es nicht an weitschweifigen Untersuchungen über unwichtige, mit der Geschichte Veronas fast gar nicht zusammenhängende Dinge. Im Allgemeinen gewissenhaft und nur der Wahrheit nachforschend, läßt er sich doch von Parteilichkeit verblenden, wo sein Patriotismus in Frage kommt. Und dieser ist bei ihm ein dreifach abgestufter — ein antikrömischer, ein venetianischer und, beide überragend, ein Veroneser Lokalpatriotismus.

Die Römer haben, nach ihm, nur gerechte Kriege geführt und den unterworfenen Völkern nur Wohlthaten erwiesen, sie mit ihren Gesetzen, Wissenschaften und Künsten beglückt. Die Veneter, welche Verona gründeten, waren ein etruskischer oder griechischer Stamm, der sich freiwillig den Römern unterwarf. Nur ausnahmsweise tadelt er auch einmal die Römer und erklärt es für eine Ursache des Verfalles ihres Reiches, daß sie keine Repräsentativverfassung für ganz Italien mit einem Parlament in Rom eingeführt haben. Den griechischen Kaisern bestreitet er das Recht auf den Titel römischer Kaiser, nur um die alte Unabhängigkeit und Souveränität der Republik Venedig zu beweisen. Dieser, „dem einzigen Nachkömmling der römischen“ hat er auch sein Werk gewidmet. In der ausführlichen, einen ganzen Band füllenden Abhandlung über die Amphitheater sucht er vorzüglich zu beweisen, daß außer Verona und Rom keine andere Stadt ein gemauertes Amphitheater besessen habe. Historische, dagegen sprechende Zeugnisse fertigt er mit der Erklärung ab, daß von hölzernen Gebäuden die Rede sei und erhaltene Reste, wie in Nimes und Pola, möchte er gern für solche gewöhnlicher dramatischer Theater angesehen haben. Ebenso sucht er aus Lokalpatriotismus zu beweisen, daß Marius die Kimbrer nicht bei Vercelli, sondern bei Verona besiegt habe.

Doch schont er andererseits die Veroneser seiner Zeit nicht, wo er Tadelnswertes bei ihnen bemerkt. So tadelt er in scharfer Weise die in der Stadt herrschende Unreinlichkeit, die Prozeßsucht, Faulheit und Schlemmerei seiner Mitbürger. Dem Adel wirft er besonders seine Liebe zum Müßiggang, das Fernhalten von jeder nützlichen Beschäftigung, ja selbst vom Dienst in Kirche und Heer vor. Seit beinahe zwei Jahrhunderten bildet sich der Adel ein, daß der einzige seiner würdige Beruf der Müßiggang sei, klagt er und mahnt ihn, das Beispiel Englands zu befolgen, wo der Bruder eines Lords es nicht unter seiner Würde hält, ein Geschäft zu treiben. Ebenso sagte er in der Einleitung zum Giornale de' Letterati: „Wird denn in Italien nie das elende Vorurteil schwinden, daß Müßiggang und Unwissenheit die Kennzeichen der Vornehmheit seien?"

Unabhängiges Urteil, klaren Blick und kühnen Tadel für Mißbräuche und Vorurteile seiner Zeit hat er auch in seiner Benedikt XIV. gewidmeten Schrift über den Wucher. Er unterzieht darin die Uebelstände bei den ursprünglich zum Besten der ärmeren Klassen errichteten Leihanstalten, welche jetzt mit ihren Wucherzinsen die Armen ausbeuten, um ihren Direktoren und Beamten hohe Gehalte zu zahlen, einer scharfen Kritik. Er sucht gegen das Verbot des Zinsnehmens durch die Kirche und vorzüglich zur Widerlegung einer die entgegengesetzte Meinung für Ketzerei erklärenden Schrift der Brüder Ballerini, die Rechtmäßigkeit eines nicht hohen, den Umständen angemessenen Zinsfußes zu beweisen. Den zu bekämpfenden Gegnern entsprechend waren es viel weniger ökonomische als theologische Gründe, auf die er seine Beweisführung stützte und er führte eine stattliche Armee von Autoritäten, Zitate aus der Bibel und den Kirchenvätern, Dezisionen von Päpsten u. dergl. ins Feld. Wie in allem war er auch hier von peinlicher Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit und nahm im Alter von 68 Jahren seine hebräischen Studien wieder auf, um die Be-

weisstellen aus dem Alten Testament im Original vergleichen zu können.

Das Buch über den Wucher hatte ein eigentümliches Schicksal. Der Papst nahm dessen Widmung an, verurteilte es dann und gestattete doch im nächsten Jahre den Druck einer zweiten Ausgabe in Rom, in der nur einiges Beanstandete befriedigend erklärt wurde. Strenger nahmen die venetianischen Behörden Maffeis Tadel der Wirtschaft in den Leihanstalten und sie verbannten den Siebzigjährigen aus Verona. Nach vier Monaten wurde aber die Verbannung aufgehoben und er kehrte im Triumphe zurück.

Wir gönnen dem rastlosen Arbeiter diesen Triumph, denn, wenn er auch manchmal fehlte, so hat er es doch stets ehrlich und gut gemeint und seine Meinung nie verleugnet oder verheimlicht. Stolz auf seinen alten Adel, voll glühenden Veroneser Lokalpatriotismus hat er doch seinen Standesgenossen und Landsleuten manche herbe Wahrheit gesagt, manche ernste Strafpredigt gehalten. In der Verehrung und Bewunderung für antike Kunst und Litteratur erzogen, Rom und römische Bildung als höchste und vollkommenste Hervorbringung rein menschlichen Geistes betrachtend, war er doch nicht ohne Verständnis für die Erfordernisse und Leistungen der neuern Zeit; ein frommer Christ und der römischen Kirche unbedingt ergeben, tadelte er unerschrocken lügenhafte Legenden und Märtyrergeschichten, war frei von Aberglauben und gegen Andersdenkende toleranter als viele gelehrte Italiener seiner Zeit.

Nur die Sucht, über Alles und Jedes zu schreiben, seine Meinung stets für die allein richtige, sein Wissen für das allein wahre zu halten, scharfes Kritisieren Anderer und Empfindlichkeit für an ihm geübter Kritik, maßlose Eitelkeit und Gier nach Lob waren die Flecken auf dem so schönen und edlen Charakter des streitsüchtigen, aber auch leicht versöhnlichen Mannes.

6. Giulini und Verri.

Was Maffei für die ältere Geschichte Veronas, das leistete der Mailänder Graf Giorgio Giulini (1714—1780) mit seiner dokumentarischen Geschichte (Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della cittá e della campagna di Milano ne' secoli bassi, 1760—1774) für seine Vaterstadt. Doch ist sein gediegenes, auf gründlichen Studien beruhendes Werk, welches, einschließlich der Fortsetzung in zwölf Bänden, die Zeit von 774 bis 1447 behandelt, weniger ein für das gebildete Publikum gut lesbares Buch, als eine Quellensammlung für den Geschichtsschreiber, wie es denn auch als solche von Pietro Verri zu seiner Geschichte von Mailand benutzt wurde.

Giulini hat auch einige Dramen geschrieben, welche zwischen 1745 und 1750 aufgeführt, aber, wie es scheint, nicht gedruckt wurden.

Der Nationalökonom Graf Pietro Verri (1728—1797), von dem noch später die Rede sein wird, hat mit seiner „Geschichte von Mailand" kein wissenschaftliches sondern ein patriotisch populäres Buch schreiben wollen und daher wenig Handschriftliches benutzt. Für die ältere Zeit stützt er sich meistens auf das Werk Giulini's, dessen Angaben er jedoch sorgfältig prüft und kritisiert. Kriege und Schlachten schildert er sehr kurz und tadelt die Historiker, welche zu ausführlich davon erzählen und dagegen das Wichtigste vernachlässigen. Was ist aber für ihn das Wichtigste? — Das Kulturgeschichtliche. Es fehlten ihm aber zum großen Teile die Daten dazu und das Talent der Auswahl und Gruppierung, um auf diesem Gebiete Wertvolles zu leisten. Er weiß keine übersichtliche Darstellung, kein klares Gesamtbild zu geben, und glaubt durch ausführliche, meistens wörtlich aus Chroniken abgeschriebene Beschreibungen von Festen, Gastmählern und öffentlichen Aufzügen seiner Pflicht als Kulturhistoriker zu

genügen. Auch verringern die häufig in den Text eingeschalteten lateinischen Zitate, sowie der hier noch mehr als in seinen andern Werken vernachlässigte Stil den Wert des Buches als populäre Lektüre.

Ganz ungenügend ist seine Darstellung der Zeit der Longobarden, die er auch ebenso ungerecht behandelt, wie die kurzlebige republikanische Regierung Mailands nach dem Ausgange der Visconti, der er kleinliche Vorwürfe macht, ohne ihr patriotisches Streben genügend zu würdigen. Manche haben darin freilich boshafte Anspielungen auf die cisalpinische Republik seiner Zeit sehen wollen.

Auf dem Standpunkte des aufgeklärten Absolutismus stehend, preist er sich glücklich im 18. Jahrhundert unter der so guten und milden Regierung des Hauses Habsburg zu leben und verteidigt eifrig die Rechte des Staates und der Mailänder Kirche gegen römische Ansprüche und den römisch gesinnten Giulini. Dies hindert ihn aber nicht sich den Protestanten feindlich zu zeigen, sie im römischen Stile „vorgeblich Reformierte" zu nennen und mit Guicciardini zu sagen, man hätte Luther mit einer kirchlichen, mit gutem Einkommen verbundenen Würde, zum Abschwören seiner Irrtümer bewegen könnnen.

Zum Teil auf Ideen Vico's beruht Verri's eigentümliche Geschichtsphilosophie: Unwissenheit erzeugt Roheit und Verfall; haben diese einen hohen Grad erreicht so regen sie die Geister auf und die Wissenschaft beginnt wieder zu blühen. Aus dieser Renaissance entsteht aber solcher Wohlstand, daß die Menschen wieder in Ueppigkeit und Trägheit, dann in Elend und Unwissenheit versinken. „So geht der ewige Wechsel im Schicksal der Völker stets vor sich, das Schlechte entsteht aus dem Guten und das Gute aus dem Schlechten." Näher steht aber diese Anschauung noch der im fünften Kapitel von Machiavelli's Asino d'oro ausgedrückten. Die Verse

Ed è, e sempre fù, e sempre fia
Ch'el mal succeda al bene, il bene al male,
E l'un sempre cagion dell'altro sia.

hat Verri in Prosa aufgelöst.

Tiraboschi, der Geschichtschreiber der italienischen Litteratur, hat in einem Briefe eine sehr geringschätzige Meinung von Verri's Geschichte geäußert, und auch bei den Mailändern fand der erste 1783 erschienene Band keine Beachtung. Der darüber höchst gekränkte Verfasser gab daher die weitere Beschäftigung damit auf und hat sie erst nach einem Jahrzehnt wieder aufgenommen. Er starb aber während des Druckes des zweiten bis 1525 gehenden Bandes, der erst nach seinem Tode (1798) erschien. Die Fortsetzung haben dann Frisi und Custodi unter Benutzung des von ihm hinterlassenen Materials ausgearbeitet. Im sechsten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ist noch eine Geschichte der französischen Invasion in der Lombardei (Storia dell' invasione dei Francesi repubblicanni nel Milanese nel 1796) erschienen, welche für ein Werk Verri's gehalten wird, obwohl noch manche Zweifel an seiner Autorschaft berechtigt sind.

7. Nord- und mittelitalienische Regionalgeschichte.

Die Herzogtümer Parma, Piacenza und Guastalla haben in Cristoforo Poggiali und Ireneo Affò ihre lokalpatriotischen Historiker gefunden.

Poggiali, 1721 in Piacenza geboren, zuerst Professor der schönen Litteratur am dortigen bischöflichen Seminar, seit 1754 Propst von St. Agatha, gest. 1811, gab von 1757 bis 1766 in zwölf Quartbänden die Geschichte seiner Geburtsstadt von den ältesten Zeiten bis zum Erlöschen des farnesischen Mannesstammes, zu der er nur die heimatlichen Archive benutzte. Diese Memorie storiche della città di Piacenza sind in ziemlich gutem Stile geschrieben und, da sein Biograph entschuldigend hervorhebt, daß sie mit breitem Rand und großen Lettern gedruckt sind, so daß sie eigentlich nicht mehr als vier bis fünf

Bände üblichen Formates und Druckes enthalten, so müssen wir die Mäßigkeit des Verfassers und die Freigebigkeit seiner piacentiner Gönner, welche das Werk auf ihre Kosten drucken ließen, dankbar anerkennen.

Aber die zwölf Bände enthalten nur die politische Geschichte. Die Litteraturgeschichte Piacenzas hat Poggiali in einem anderen Werke, den 1789 erschienenen Memorie per la storia letteraria di Piacenza, deren einzelne Artikel von ungleichem Werte sind, behandelt. Interessanter als wegen seiner historischen Werke ist er für uns dadurch, daß er sich im Alter mit Volkskunde beschäftigte, Redensarten, Sprichwörter und dergl. aus dem Volksmunde in Piacenza sammelte, und aus dem Dialekt in italienische Verse übertrug.

Gegenüber dem was der Piacentiner in einem neunzigjährigen Leben drucken ließ, erscheint die litterarische Produktion Affòs im benachbarten Parma in nur 56 Jahren schon von beinahe kaninchenhafter Fruchtbarkeit.

Nach seiner eben nicht freundlich gehaltenen, ausführlichen Biographie von Camillo Ugoni wurde er 1741 in Busseto im Parmesanischen in ärmlichen Verhältnissen geboren. Um sorgenlos leben und ruhig studieren zu können, trat er in den Franziskanerorden, wo er statt seines Taufnamens David den Ireneo annahm. Er unterrichtete seit 1768 Philosophie in der Stadtschule zu Guastalla, ward 1778 vom Herzog von Parma zum Vizebibliothekar, 1785 zum ersten Bibliothekar und Historiographen ernannt, dann zum Provinzial seines Ordens gewählt und starb 1797.

Mit seinen Berufspflichten als Bibliothekar und Ordensmann, mit Seelsorge und Korrespondenz beschäftigt, Studienreisen machend, fand er doch Zeit, im Laufe von dreißig Jahren eine Menge historischer Werke zu schreiben, die aber den der ebenso fleißigen Muratori und Tiraboschi weit nachstehen. Manche derselben sind mehr Sammlungen von Materialien als organisch gegliederte Geschichtswerke. Auch hat er manche an-

gefangene Arbeit nicht vollendet. Was er mitteilt, beruht meistens auf archivalischen Quellen und ist genau und verläßlich, oft freilich allzu genau und detailliert; die Darstellung ist trocken, farblos und unendlich weitschweifig. Seine Hauptwerke sind die Istoria della città e del ducato di Guastalla, vom 8. Jahrhundert bis 1776, in vier Quartbänden, die Istoria della città di Parma von den Zeiten der Römer bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, ebenfalls in vier Quartbänden und die Memorie degli scrittori e letterati parmigiani in fünf Quartbänden. Die Litteraturgeschichte Parmas enthält neben einigen Abhandlungen über die Geschichte des Unterrichts, des Buchdruckes, der Akademien und dergl. 278 Artikel über dortige Schriftsteller, Aerzte, Advokaten, Geistliche und andere Leute, von denen manche gar nichts oder nichts Erwähnenswertes geschrieben haben. Es galt eben, der Welt so viele parmesaner Berühmtheiten als möglich, mit übertriebenem oder ganz unverdientem Lob überladen, vorzuführen. Ebenso enkomiastisch sind Affós Biographien von fünf Personen aus der Familie Gonzaga, so daß man eigentlich als sein bestes, mit anerkennenswertem Freimut und besonnener Kritik geschriebenes Werk die noch in Guastalla entstandene, lange nach seinem Tod (erst 1821) gedruckte, kleine Lebensgeschichte des Pier Luigi Farnese, ersten Herzogs von Parma, betrachten kann.

Der ferraresische Beamte Antonio Frizzi (1736—1800) verbindet in seiner Geschichte von Ferrara von den ältesten Zeiten bis 1796, welche 1791 bis 1809 erschien, gründliche, gewissenhafte Forschung, mit gesunder Kritik und klarer Darstellung.

Giambattista Verci aus Bassano (1739—1795), der außer einem zweijährigen Besuch des Seminars in Padua keinen höheren Unterricht genossen hat, in der Jugend in schlechte Gesellschaft geraten war, im Alter unter der Beschuldigung des Unterschleifs einige Jahre in Venedig eingesperrt war, hat sich

als Autodidakt (1779) mit der gründlichen Geschichte der Eccelini, in der er den Charakter des vielgeschmähten Ghibellinenhäuptlings Ezzelino aus den Verhältnissen seiner Zeit erklärte, einen Platz unter den geachtetsten Geschichtsschreibern des Mittelalters im vorigen Jahrhundert errungen. Allzu minutiös und ermüdend ist dagegen seine zwanzigbändige, 1786—1791 erschienene Geschichte der Mark von Treviso. Brauchbare Arbeiten sind seine Geschichten der Künstler und der Schriftsteller seiner Vaterstadt. Aber stets ist seine Darstellung trocken und farblos.

Der als Lyriker bekannte Graf Lodovico Savioli hat mit seinen Annali Bolognesi (1784) eine sehr umfangreiche, mit ihren minutiösen Details ermüdende Geschichte seiner Vaterstadt Bologna vom Jahre 363 nach Roms Erbauung bis 1270 n. Chr. geliefert, welche von Savigny wegen ihrer sorgfältigen Ausführung und des Reichtums archivalischer Nachrichten sehr gelobt wurde.

Toscana hatte in den im Jahre 1739 geborenen Galluzzi und Pignotti zwei tüchtige Landesgeschichtsschreiber, die einander ergänzten. Galluzzi schrieb zuerst die Geschichte der Mediceerzeit, Pignotti folgte ihm mit der Geschichte der früheren Zeit, von den Etruskern bis zur Begründung der Herrschaft der Medici.

Riguccio Galluzzi aus Volterra († 1801), schrieb im Auftrage des Großherzogs Peter Leopold die Geschichte Toscanas von 1537—1737, wie er versichert, nach archivalischen Quellen, die er manchmal im Wortlaut mitteilt. Er gibt in der 1781 erschienenen fünfbändigen Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici sowohl die Geschichte des Landes, als der regierenden Familie, hauptsächlich die politische, unter sorgfältiger Berücksichtigung der Chronologie. Einige Aufmerksamkeit widmet er auch den Wissenschaften und sozialen Zuständen, vernachlässigt aber die schöne Litteratur. Sein Werk macht den Eindruck fleißiger, gewissenhafter Arbeit eines mittelmäßigen Geistes, ohne tieferes Eindringen in Ursachen und

Folgen der erzählten Vorgänge. Mit ziemlichem Freimut schildert er die Scheinheiligkeit und Korruption, den schädlichen Einfluß sittenloser und heuchlerischer Klosterleute unter Cosmus III., und auch sonst hat er die Medici nicht geschont. Mit Unrecht ist er aber deshalb der Parteilichkeit beschuldigt worden. Er hat eben das Gute und das Schlechte erzählt, und wenn letzteres bei den Mediceern überwog, so kann man den ehrlichen Geschichtschreiber nicht dafür verantwortlich machen. Sein in einfacher, schmuckloser Sprache geschriebenes, von Anmerkungen und Zitaten freies Werk, kann noch immer mit einigem Genuß gelesen werden, und daß es auch von späteren Arbeiten über die Geschichte Toscanas nicht ganz verdrängt wurde, beweisen einige in unserem Jahrhundert — die letzte 1881 — erschienene Auflagen.

Die Schicksale Lorenzo Pignotti's haben manche Aehnlichkeit mit denen des zwei Jahre jüngeren Affó. Wie dieser in ärmlichen Verhältnissen in einem Landstädtchen (Figline, zwischen Florenz und Arezzo) geboren, gelangte er im Laufe der Zeit durch Fleiß und Geschick bei mäßiger Begabung zu einträglicher und angenehmer Stellung, Hofgunst und hohen Ehren. Aber er hat nicht wie der Parmesaner im Kloster Muße und Versorgung gesucht, sondern in früher Jugend, nur von einem wenig bemittelten Schwager unterstützt, den Kampf mit den ungünstigen Verhältnissen aufgenommen. Er studierte in Pisa, ward 1763 Doktor der Medizin, 1769 Professor der Physik in Florenz, dann 1774 an der Universität Pisa, endlich Historiograph des Königs von Etrurien, Universitätsrektor u. s. w. In Folge eines 1809 erlittenen Schlaganfalles versank er in Geistesschwäche und starb 1812.

An seiner Geschichte von Toscana begann er erst 1793 zu arbeiten, und als er sie vollendet hatte, war das Land französisch geworden und die kaiserliche Regierung verlangte, er solle sein Manuskript der Zensur in Paris vorlegen. Da Pignotti sich dazu nicht verstehen wollte, konnte sein Werk erst nach seinem Tode, 1813—14, gedruckt werden.

Die Storia della Toscana sino al principato, von der mehrere Auflagen erschienen sind, und die, besonders in Toscana, viel gelesen wurde, hatte ihre große Popularität vorzüglich dem Lokalpatriotismus zu verdanken. Und dieser toscanische Patriotismus beginnt bei Pignotti schon mit den Etruskern, deren wenig gekannte Geschichte er ausführlich und mit besonderer Vorliebe behandelt. Er sucht besonders ihre höhere und ältere Zivilisation gegenüber den Griechen herauszustreichen und polemisiert darüber gegen Winckelmann. Er macht auf die Siege der Etrusker über die Römer aufmerksam und widmet acht Seiten dem Maecenas, aus Rücksicht auf seine angebliche Abstammung von den etruskischen Königen. Uebrigens gibt er eine recht gute Darstellung der verschiedenen Ansichten der Gelehrten seiner Zeit über Sprache und Abstammung der Etrusker, und ist auch sonst bestrebt, die Arbeiten seiner Vorgänger gewissenhaft und mit vorsichtiger Kritik zu benutzen, sie hie und da durch selbständigen Einblick in die Archive zu ergänzen. Auch der Litteratur-, Handels- und Kunstgeschichte widmet er anerkennenswerte Aufmerksamkeit. Dagegen ist seine Behandlung der Finanz- und Verfassungsgeschichte von Florenz, sowie die des früheren Mittelalters ganz ungenügend. Seine Untersuchung über die Entstehung der italienischen Sprache zeugt wohl von gutem Geschmack, aber von sehr geringem philologischem Wissen.

Pignotti hatte etwas vom Hofmanne in sich, verbunden mit großer Verehrung für den Adel, in dessen Gesellschaft er sich gern bewegte und wo er gute Aufnahme fand. Dies bestimmte auch zum Teil die Tendenz seiner Geschichte, in der er sich allen demokratischen Bestrebungen abgeneigt, den Medici günstig zeigt. Er schildert mit Sympathie ihr Emporkommen und so, daß ihr endlicher Sieg über die Florentiner Demokratie fast als Abschluß einer naturgemäßen Entwickelung erscheint. Ganz im Geiste seiner Zeit ist er Gegner der päpstlichen Herrschsucht und klerikaler Anmaßungen und Uebergriffe. Er

schenkt den Päpsten nicht den verdienten, mitunter recht scharfen Tadel, hat aber auch keine Sympathie für den demokratischen Klerikalismus eines Savonarola. Etwas unitarischen Patriotismus zeigt er, wenn er den Untergang der Gothen bedauert, aus deren fortschreitender Zivilisierung und Verschmelzung mit den Lateinern, wie er meint, vielleicht ein unabhängiges, italienisches Reich entstanden wäre.

In der Darstellung und Erzählung verweilt er manchmal zu lange bei unbedeutenden Gegenständen, beschreibt zu umständlich Schlachten und Gefechte, wie er überhaupt die Gabe geschickter Anordnung und Stoffeinteilung nur in sehr geringem Maße besitzt. Gern zitiert er Dichterworte und besonders häufig Tasso's Jerusalem, von dem er manchmal ganze Versreihen abschreibt. Seinem eigenen Stil fehlt es an Wärme und lebhafter Farbe, und selbst nicht besonders strenge Puristen werfen ihm Gallizismen und Anglizismen vor.

Alles in allem genommen war seine Geschichte, wenn sie auch von späteren Werken übertroffen und in den Schatten gestellt wurde, für seine Zeit und noch lange nachher ein sehr nützliches, belehrendes Werk.

8. Sicilische Historiker.

Um die Geschichte Siciliens machten sich besonders Mongitore, Caruso und Gregorio verdient.

Der Kanonikus Antonio Mongitore (1663—1743) aus Palermo, der, wo sein sicilianischer und speziell sein palermitaner Patriotismus nicht in's Spiel kommt, genügend verläßlich ist, schrieb eine seiner Zeit sehr gelobte, auch jetzt wegen ihrer biographischen und bibliographischen Notizen noch einigen Wert besitzende Schriftstellergeschichte Siciliens (Bibliotheca Sicula 1708—14) und ein recht gutes Werk über dessen Parlamente, das 1718 erschien. Dagegen hat er noch kurz vor seinem Tode aus lokalpatriotischem Eifer die Publikation von Giovanni di Giovanni's Codex diplomaticus Siciliae verhindert.

Von einem schon an Wahnsinn streifenden Fanatismus zeugt seine Beschreibung des am 6. April 1724 in Palermo stattgehabten Auto da fè. Mit fast teuflischem Behagen schildert er die Qualen der lebendig verbrannten Ketzer, und das Lob der heiligen Inquisition singend, schließt er die Beschreibung der, wie er sagt, „ebenso tragischen als heiteren Vorstellung: tragisch, weil zwei Hartnäckige zu Grunde gingen, heiter wegen des wunderbaren Sieges, den der heilige Glaube über seine ketzerischen Feinde errang“.

Dafür wurde Mongitore zum Consultore und Qualificatore der Inquisition ernannt und mit einem goldenen Kreuz beschenkt.

Der in Polizzi geborene Abate Giovan Battista Caruso (1673—1724) schrieb mit unbefangener Kritik über die Geschichte Siciliens von den ältesten Zeiten bis 1713 (Memorie storiche della Sicilia) und gab in der Bibliotheca historica regni Siciliae die Geschichtsquellen der Insel von den Zeiten der Araber bis zum Ende des 13. Jahrhunderts heraus.

Wertvoller ist die Sammlung arabischer Historiker Siciliens mit lateinischer Uebersetzung, welche der schon einer aufgeklärtern Generation angehörende Kanonikus, Professor des Staatsrechts und k. sicilischer Historiograph Rosario de Gregorio aus Palermo (1753—1809) im Jahre 1790 herausgab. Auch hat er Caruso's Bibliothek für die Zeit der aragonesischen Dynastie fortgesetzt und in seinen Considerazioni sopra la storia di Sicilia (1809—1816) eine gründliche Darstellung des sicilianischen Staatsrechts geliefert. In kleineren Aufsätzen und Vorträgen hat er mit freimütiger Kritik manche dem Lokalpatriotismus liebgewordene Fabeln über die älteste Geschichte Siciliens zerstört.

Wenn er auch das ihm mit lokalpatriotischer Verschwendung von einem modernen Sicilianer jüngst gespendete reiche Lob nicht ganz verdient, so sind doch seine Darstellung des Staatsrechts und die Einleitung dazu — Introduzione allo studio del diritto pubblico Siciliano (1794) — sehr gründliche und wertvolle, für alle spätern grundlegende Arbeiten.

Drittes Kapitel.

Nationalökonomie, Rechts- und Staatswissenschaft.

---

1. Volkswirtschaft und Politik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Wie sehr Rechtswissenschaft und Volkswirtschaftslehre mit einander verwandt sind ersieht man daraus, daß die zwei berühmtesten italienischen Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, Beccaria und Filangeri, und neben ihnen manche minder berühmte, auf beiden Wissensgebieten heimisch waren.

Eine besonders stattliche Reihe von Schriftstellern, eine größere vielleicht als sie zu jener Zeit irgend eine andere Nation besaß, finden wir auf dem Gebiete der Nationalökonomie, von denen außer den berühmtesten auch einige andere außerhalb Italiens besser gekannt zu werden verdienen. Sie sind in Manchem von den ältern französischen und englischen Nationalökonomen abhängig, einige haben auch den deutschen Bielefeld, dessen Institutions politiques 1760 ins Italienische übersetzt wurden, benutzt, aber die meisten waren keine bloßen Theoretiker, sondern haben stets die Praxis im Auge gehabt, von der Manche von ihnen ausgingen. Sie haben die Theorien vorzüglich in ihren Wirkungen auf ihre engere Heimat betrachtet, oft sehr ins Detail gehende Vorschläge für die Praxis gemacht. Reformer waren sie fast Alle und die meisten von ihnen auch Gegner der zünftigen Juristen und Philologen; manche auch

Antiklerikale, soweit es die Censur und andere Umstände gestatteten. Denn unter drei Tyranneien -- der Feudalen, der Juristen und der Pfaffen — hatte damals Italien zu leiden, und bei jeder Reform kamen die Interessen der einen oder der anderen dieser bevorzugten Klassen, mitunter auch von mehr als einer ins Spiel. Wogegen aber auch manchmal aus einer Klasse ein Gegner der andern hervorging. Der Jurist Gravina, der die Jesuiten angegriffen hatte, ist nur durch zeitiges Einlenken der Verfolgung entgangen; schweres Martyrium erlitt ein anderer Jurist, Giannone, der lange vor den französischen Aufklärern und Philosophen den Krieg gegen die klerikalen Uebergriffe im Interesse des aufgeklärten Absolutismus begonnen hatte und von diesem im Stiche gelassen worden war.

Das diente den Nationalökonomen zur Warnung und sie richteten nun ihre Angriffe in erster Reihe gegen die weniger schädliche aber nicht so mächtige Juristenwirtschaft. Dabei bekamen indessen auch die Feudal- und geistlichen Herren, sowie die pedantischen mit unfruchtbarem, antiquarischem Kleinkram die Zeit verschwendenden Archäologen, die wie Martorelli zwei Quartbände über ein angeblich antikes Dintenfaß zusammenschreiben konnten, gelegentlich ihren Hieb. Ebenso wurde das fehlerhafte Unterrichtssystem angegriffen, das die Naturwissenschaften vernachlässigte, einseitig die Geisteswissenschaften und auch diese nur in veralteter Weise pflegte, die Jugend nur mit Worten, nicht mit Sachen bekannt machte, die Vorurteile des Adels gegen Handel und Industrie nährte.

Schärfer als in Neapel, wo der Klerikalismus am schädlichsten wirkte, ist die antijuristische Stimmung in den nördlichern Teilen Italiens. Der Toscaner Bandini macht Vorschläge zur Vereinfachung und schnellen Abwickelung der Prozesse, und am eifrigsten greift ein Menschenalter später, Pietro Verri, der Sohn des Mailänder Gerichtspräsidenten, die Juristenherrschaft mit ihren Mißbräuchen an.

Gemäßigt, vorsichtig und örtlich begrenzt sind noch die

Reformvorschläge der Nationalökonomen der ersten Generation: Der Abate Leone Pascoli aus Perugia (1674—1744) geht in seinem 1733 anonym erschienenen Testamento politico di un accademico fiorentino von der traurigen ökonomischen Lage des Kirchenstaats aus, zu dessen Verbesserung mittelst einer Art von agrarischem Protektionismus er Vorschläge macht. Er fordert freien Handel im Innern, Vereinfachung des Steuerwesens, Luxussteuern, Förderung der Interessen der Landwirtschaft durch Hochhaltung der Preise und freie Ausfuhr für ihre Produkte, die er gewissermaßen als Fabrikate betrachtet. Insofern er das reine Merkantilsystem verwirft, freihändlerische Anwandlungen und, schon vor Quesnay, manche physiokratische Ideen hat, kann man ihn einen Mann des Fortschritts nennen.

Pascoli's Werk, wofür ihn Benedict XIV. mit einer Pfründe belohnte und das jedenfalls viel mehr Wert hat als seine 1730—63 erschienenen Künstlerbiographien, wurde seiner Zeit sehr geschätzt und war von Einfluß auf den bereits erwähnten Sallustio Antonio Bandini aus Siena (1677—1760). In seinem 1737 geschriebenen, dem Großherzog Peter Leopold bekannt gewesenen, aber erst im achten Jahrzehnt wieder aufgefundenen und gedruckten Discorso economico machte er für die toscanischen Maremmen ungefähr dieselben Vorschläge wie Pascoli für den Kirchenstaat.

Der römische Bankier Girolamo Belloni, von dessen Lebensumständen selbst der fleißige Mazzuchelli nichts mitzuteilen weiß, ist in seiner 1750 geschriebenen, mehrmals gedruckten und in fremde Sprachen, 1752 ins Deutsche übersetzten Dissertazione sopra il commercio schon mehr Theoretiker. Italien hatte schon am Anfange des 17. Jahrhunderts seinen ersten Merkantilisten gehabt, der gelehrt hatte, wie man in Ländern, die keine Gold- und Silberminen besitzen, einen Ueberfluß an Bargeld schaffen könne. Auf diesem Standpunkte steht auch Belloni. Er schwärmt für die aktive Handelsbilanz und Vermehrung des heimischen Barschatzes und möchte ein

Ausfuhrverbot für edle Metalle wünschen, wenn es durchführbar wäre und wenn es nicht schließlich zu enormer Steigerung der Wechselkurse führen und zu gänzlichem Verzicht auf ausländische Artikel zwingen würde. Doch sieht er ein, daß bares Geld allein nicht glücklich macht, wenn es nicht zirkuliert und Handel und Industrie belebt, denn nur durch die heimische Industrie, welche durch Einfuhrverbote oder hohe Zölle für ausländische Fabrikate, sowie durch andere Begünstigungen zu heben ist, lasse sich die aktive Handelsbilanz auf die Dauer sichern.

Was er über Errichtung eines Handelsrats und andere Mittel zur Beförderung der Industrie sagt, findet sich viel besser in Muratori's ein Jahr früher erschienener Felicità pubblica. Recht vernünftig ist, was er über Nutzen und Bedeutung des Handels, über Wechselkurse, sowie über das Geld- und Münzwesen sagt. Doch bezieht sich seine Darlegung stets auf die Doppelwährung mit fester Relation. Von Monometallismus hat er noch keine Idee, wie er überhaupt wenig neue Ideen hat und in Vielem von ältern französischen Nationalökonomen abhängig ist. Sein Verdienst besteht darin, einen damals in Italien wenig gekannten und geachteten Wissenszweig in, wenn auch geschwätziger und weitschweifiger, aber doch klarer, allgemein verständlicher Weise dargestellt zu haben, so klar und populär, daß ein Dichter wie Metastasio erklärte, erst durch Belloni einen klaren Begriff von der ihm so fern liegenden Materie erlangt zu haben.

Dem Kaufmannsstande wie Belloni gehörte auch der Neapolitaner Carlo Antonio **Broggia** an (1683—1767), der eine gute Lehrzeit in Venedig durchgemacht hat. Er schrieb wertvolle Monographien über Steuern, Münzwesen und andere Gegenstände der Nationalökonomie, empfahl in seinem Trattato della moneta, dei tributi, del governo politico, della sanità (1743) und in der 1754 erschienenen Memoria ad oggetto di varie politiche ed economiche ragioni e temi di utili raccordi geringere Belastung der ärmeren Klassen, freie Getreideausfuhr

nach Sicherung des heimischen Bedarfs, Verstaatlichung der Broterzeugung und Einführung einer unveränderlichen Rechnungsmünze. Die Besteuerung der Industrie, sowie die Kopfsteuer verwerfend, verlangte er Grund- und Haussteuern, und eine bis zu zehn Prozent des Einkommens steigende Rentensteuer. Er tadelte den 1741 im Neapolitanischen eingeführten Kataster und die Freiheit des Adels von Steuern. In Bezug auf Münz- und Steuerwesen den italienischen Nationalökonomen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Weg weisend, in manchen andern Forderungen mit den modernen Sozialreformern übereinstimmend, erregte er mit seiner Kritik des Bestehenden das Mißfallen der Juristen und der regierenden Kreise und zog sich mehrjährige Verbannung zu.

Den großen Wert von Broggia's Arbeiten hat zuerst Muratori erkannt, der im Kapitel über das Münzwesen seiner Felicità pubblica ihn als seine einzige Autorität anführt. In Bezug auf die Steuern, sagt er, habe Broggia als sehr verständiger und im Geschäftsleben erfahrener Mann viel besser geurteilt und richtigere Lehren gegeben, als die Pandekten- und Paragraphenhelden; er, der Kaufmann, der das große Buch der Welt kennt und versteht, habe nachgewiesen wie schädlich die Steuern seien, welche Handel und Industrie hemmen, Bauern, Handwerker und andere nützliche und fleißige Arbeiter belasten.

Aber auch Antonio Genovesi hat Broggia's Arbeiten benutzt. Er und Muratori sind die Ersten, welche das ganze Gebiet der Nationalökonomie, ja fast das ganze Staatswesen umfassende Arbeiten lieferten. Beide haben vor Adam Smith geschrieben und sich nicht auf die Theorie vom materiellen Wohlstand des Volks beschränkt. Was der Schotte im Wealth of nations und in der Theory of moral sentiments getrennt behandelte, das und noch vieles andere haben Muratori und Genovesi im Zusammenhange behandelt.

Die Pest in Marseille hatte dem Historiker L. A. Muratori Veranlassung zu einer Schrift über das Verhalten während

der Epidemie, Del governo politico medico ed ecclesiastico della peste (1714, vermehrte Ausgabe 1721) gegeben, welche großen Beifall und Verbreitung in zahlreichen Auflagen fand.

„Nach Bekämpfung der physischen Pest griff er“, wie Corniani sagt, „eine ebenso gefährliche moralische an“ mit seiner dem Papst Benedict XIV. 1742 gewidmeten Schrift über die Mängel in der Rechtspflege: Dei difetti della giurisprudenza. Mit gründlicher Sachkenntnis schildert er darin die Uebelstände, besonders auf dem Gebiete des Civilrechts, dringt, zwei Dezennien vor Beccaria, auf die Abfassung eines klaren, für alle Rechtsfälle ausreichenden Gesetzbuchs, welches der Willkür oder Eingenommenheit der Richter, den Kabulistereien der Advokaten keinen Spielraum ließe. Nicht die Richter, sondern die Gesetze sollen entscheiden, fordert er, sich auf Aristoteles berufend, das Recht soll zur Geltung kommen, nicht die Billigkeit (aequitas), durch deren mißbräuchliche Anwendung die Richter sich zu Gesetzgebern machen. Wenn er hervorhebt, daß, da die scholastische Philosophie und Theologie von den modernen Philosophen so lebhaft angegriffen werden, er wohl berechtigt sei die bisher dem Tadel entgangene veraltete und ausgeartete Rechtspflege anzugreifen, so mag dem wohl einiger Groll des Geistlichen gegen den rivalisierenden Juristenstand zu Grunde liegen; aber wie berechtigt sein Tadel in mehr als einer Hinsicht war, welcher Schutt und Schmutz aus dem Tempel der Themis wegzuräumen war, das haben später auch die Arbeiten Beccaria's und Filangeri's gezeigt.

Mit mutiger aber doch nicht überscharfer Kritik schildert Muratori die Mißbräuche und die Parteilichkeit der Richter, ihre Abhängigkeit und ihr Strebertum, den Eigennutz der Advokaten und die Kniffe, mit denen sie die Prozesse ins Unendliche zu verlängern suchen, dabei eine recht hübsche Fabel von dem Prozeß zweier Katzen vor dem Tribunal der Affen einschaltend. Sehr gut weiß er auch die Schwierigkeit, das Recht zu finden, die den Richtern und Advokaten notwendigen

Eigenschaften ebenso wie ihre Fehler zu schildern. Die meisten und längsten Prozesse verursachen nach seiner Ansicht die Fideicommisse und Majorate, die er eine Erfindung des menschlichen Hochmuts nennt; aber ihre Abschaffung würde sich gegen den Widerstand der Juristen, die davon den größten Nutzen ziehen, nicht durchführen lassen; deshalb begnügt er sich gewisse Beschränkungen derselben, Staatsaufsicht und Einführung öffentlicher Grundbücher zu empfehlen, wie er überhaupt keine radikale Maßregeln sondern nur zahlreiche kleine Verbesserungen in der Gesetzgebung und gerichtlichen Praxis vorschlägt. Manche derselben, wie z. B. die die Grundbücher betreffenden, sind auch dreißig Jahre später von der modenesischen Regierung adoptiert worden.

Um die Unparteilichkeit der Richter zu sichern erwägt er ob es nicht anginge sie während der Verhandlung von aller Welt abzuschließen, ungefähr wie gegenwärtig die Geschworenen in manchen Ländern, oder sie die Namen der Prozessierenden gar nicht wissen zu lassen, findet aber, daß dies unmöglich durchzuführen wäre. Sehr ausführlich behandelt er die Bankerott- und Konkursgesetzgebung und Praxis, aber nur von ihrer vermögensrechtlichen Seite, denn er läßt absichtlich das Strafrecht ganz unberührt, obwohl er auch dieses für sehr reformbedürftig hält. Ohne die Aufhebung der Tortur direkt zu verlangen, begnügt er sich, sie als sehr gefährliches und grausames Untersuchungsmittel zu kennzeichnen.

Zwischen den zwei Werken über Pest und Rechtspflege schrieb Muratori 1723 sein Buch von der christlichen Liebe (Della carità cristiana) in dem er schon einige gesunde nationalökonomische Ideen entwickelte und manche später ins Leben getretene Reformen der öffentlichen Wohlthätigkeit vorschlug.

Diesem Werke folgte ein Vierteljahrhundert später als sein Schwanengesang die dem Erzbischof Dietrichstein von Salzburg gewidmete Schrift „Von der allgemeinen Wohlfahrt" (Della felicità pubblica). Als höchstes hier auf Erden zu erreichendes

individuelles Glück bezeichnet er, „obwohl die meisten Menschen einen andern Begriff davon haben“, Seelenruhe und Gesundheit; unter allgemeinem Glück versteht er die Wohlfahrt aller Unterthanen insoweit sie durch Gesetze und Einrichtungen des Monarchen herbeigeführt und gesichert werden könne. Dessen Pflicht für das Wohl seiner Unterthanen zu sorgen, begründet Muratori auf einen zwischen ihnen bestehenden stillschweigenden Vertrag. Das Volk wünsche mit Recht einen Monarchen zu haben, der die unbeschränkte Macht hätte, Gutes zu thun, aber ohnmächtig wäre, Böses zu thun. Mehr als wünschen wagt er dem Volke nicht zuzugestehen, denn man müsse, meint er, auch die schlechten Monarchen ertragen und sich in Gottes Ratschluß fügen. Pflicht des Monarchen ist es, für gute Beamte zu sorgen, sowie für gute Schulen für alle Stände und beide Geschlechter. Auch habe er ein klares leicht verständliches Gesetzbuch zu schaffen, wie es der König von Preußen gethan und für gute und schnelle Rechtsprechung, für guten Unterricht in allen Wissenschaften, auch in der Landwirtschaft zu sorgen. Man solle nicht stets am Althergebrachten hängen und auch die guten Einrichtungen des Auslandes nachahmen, zur Hebung der Landwirtschaft die Fideicommisse und Majorate beschränken, Kirchengüter in Erbpacht vergeben und Commassierungen vornehmen.

In Bezug auf die ganze Staatswirtschaft ist auch für Muratori die aktive Handelsbilanz, die Vermehrung des Bargeldes im Lande das einzig Erstrebenswerte. Dies zu erreichen müsse man die Industrie durch Begünstigungen fördern und neue Industrien einführen, besonders solche für die man die Rohstoffe im Lande habe. Was dem Monarchen dadurch an Einfuhrzoll entgehe, werde durch den in Folge größeren Wohlstandes vermehrten Ertrag reichlich ersetzt werden. Die überschüssigen Rohprodukte sowie das nach Deckung des heimischen Bedarfs verbleibende Getreide sollen frei ausgeführt werden können, Getreide zollfrei eingehen. Ferner soll ein Handel- und Industrierat errichtet werden, in den erfahrene Geschäfts=

männer zu berufen seien und wo die Juristen, welche sich einbilden, mit Codex und Pandekten alle Weisheit zu besitzen, nicht das große Wort führen sollen. Sich auf Broggia berufend, empfiehlt er die Heranziehung ausländischer Industriellen mit guter Besoldung zum Unterricht der Einheimischen und verlangt, daß auch der Adel sich mit Handel und Industrie beschäftigen solle. Auch der Monarch soll sich mehr unter das Volk mischen, Jedem zugänglich sein, Werkstätten, Comptoirs und Fabriken besuchen, sich bei Kaufleuten und Handwerkern populär machen. Seine Pflicht ist es, sich um alles zu kümmern, alles zu überwachen, alle Mißbräuche, selbst die der Geistlichkeit abzustellen, Fälschungen von Fabrikaten oder deren schlechte Herstellung zu bestrafen, sein Ruhm sei es, dafür zu sorgen, daß das Volk Arbeit habe und seine Nahrung finde; stets müsse für gutes preiswürdiges Brot bei bescheidenem Gewinn von Produzenten und Bäckern gesorgt werden; mangele es an Getreide, so müsse die Einfuhr durch Prämien gefördert werden, denn „salus populi summa lex esto sage ich mit Cicero".

Auch möge, fährt er fort, der Monarch sich in die Lage der Unterthanen hineindenken und sie nicht mit Steuern überladen. Ein großes Hindernis des Fortschritts klagt er, ist die Indolenz der Italiener. Der Adel denkt nur an Unterhaltungen und Liebeleien, das Volk lebt von der Hand in den Mund, ohne Streben nach Verbesserung seiner Lage, verbringt seine Zeit beim Spiel und im Wirtshaus. Die bisherigen Herrscher haben die Erziehung und Hebung des ihnen anvertrauten Volkes vernachlässigt, Handel und Industrie nicht befördert, vielmehr durch schlechte Steuersysteme, schlechte Rechtspflege und allerlei Plackereien ruiniert. Man möge doch das Beispiel anderer Völker befolgen, welche durch Fleiß und fortschrittliches Streben reich geworden sind. Ja selbst die „überaus fleißigen Juden" stellt der sonst nicht eben judenfreundliche Probst seinen Landsleuten als Muster auf.

In Bezug auf die Besteuerung zieht er Grundsteuer, Zölle

und indirekte Steuern vor, ist aber gegen Kopfsteuer, weil dabei die Geistlichkeit frei ausgehen würde, und gegen Monopole, mit Ausnahme der für Salz und Tabak. Besonders verhaßt ist ihm das Lotto mit seinen schädlichen unsittlichen Folgen. Gegen dieses Spiel eiferte er auch in seinen Annali d'Italia und versetzte dabei dem Papst Clemens XII., der den Ertrag der Zahlenlotterie zu Prachtbauten verwendete, einen kleinen Hieb. Nicht gut zu sprechen ist er auf die Rentiers, die er Müßiggänger nennt, weshalb er auch die Amortisation der Staatsschulden empfiehlt; aber, setzt er hinzu, ohne Rechtsverletzung, denn ein Monarch müsse stets Wort halten, besonders seinen Unterthanen gegenüber. Diese dürfen gar nicht auf die Vermutung geraten, daß ein Monarch eine so schändliche Handlung wie einen Wortbruch begehen könnte.

Mehr aus ethischen als aus ökonomischen Gründen ist er ein großer Gegner des Luxus, sieht aber, daß ihm mit Gesetzen nicht beizukommen sei, daß er Geld unter die Leute bringe und die Industrie fördere. Viel schädlicher für den Volkswohlstand als den Luxus findet er den Krieg, für den er hauptsächlich, auch in den „Annalen“, den Ehrgeiz und die Eroberungssucht der Monarchen verantwortlich macht. Jedenfalls, meint er, soll man einen Krieg nur beginnen, wenn man einen wohlgefüllten Schatz und eine tüchtige, wenn auch kleine Armee von Berufssoldaten habe. Von Volksheer und Milizen hat er eine geringe Meinung, und recht witzig schildert er die nur zum Parademachen geeigneten Bürgerwehren. Doch meint er, es könne nicht schaden wenn die jungen Leute an Feiertagen nach dem Gottesdienst ein wenig exerzieren — das halte sie wenigstens von andern schädlichen oder unsittlichen Unterhaltungen ab. Sonst gönnt er dem Volk sein Vergnügen, möchte ihm sogar einige Male im Jahr öffentliche Unterhaltungen geben und wünscht auch eine Art von Volksbühne, denn „ein gutes Stück kann eine Predigt ersetzen“, sagt er in dem Jahre da Goethe geboren wurde. Die Schaubühne als moralische Anstalt

betrachtend, zieht er auch das wegen seiner geringen Eintritts-preise den Minderbemittelten leichter zugängliche Schauspiel dem prunkvoll ausgestatteten kostspieligen Musikdrama vor.

Von allem Luxus der Großen ist ihm die Jagd am verhaßtesten, und wenn er schon in seinem ganzen Werke sich als für seine Zeit ziemlich freisinnigen Mann zeigt, so wird er in dem der Jagd gewidmeten Kapitel beinahe schon zum Demokraten im modernen Sinne. Er nennt die Jagd eine dem Volke auferlegte ungerechte Steuer, ein Vergnügen für wenige Vornehme auf Kosten und zur Kränkung des ganzen Volkes, das Uebermaß, mit dem manche große Herren sie betreiben, geradezu eine schwere Sünde. „Besonders arg", sagt er, „trieben es die Herzoge von Parma zum Schaden der armen Bauern, und diese so arg mißhandelten Leute glaubten fest daran, daß das Erlöschen der herzoglichen Dynastie die Strafe Gottes sei, welche der Fluch so vieler Landleute auf denjenigen herabgerufen habe, der zu ihrem Schutze und Schirm eingesetzt, sich nur damit beschäftigt habe, sie um die Frucht ihrer schweren Arbeit zu bringen."

Und in demselben Sinne, aber in sanfterem friedlicheren Tone, schließt er sein Buch mit den Worten: „Es giebt kein größeres Lob für einen Fürsten, als der wahre Freund seines Volkes genannt zu werden". Auffallend ist es nur, daß er in dem fast gleichzeitig geschriebenen letzten Bande seiner Annalen von dem Glücke, welches die Bewohner des Herzogtums Parma „unter den letzten weisen Herrschern aus dem erlauchten Hause Farnese" genossen haben, spricht.

Muratori's Felicità pubblica ist kein gelehrtes theoretisches Werk. Er entwickelt seine Ideen nicht systematisch, läßt sich fast nie in Berechnungen und tiefergehende Untersuchungen ein, aber er schöpft aus dem vollen Leben seiner Zeit, schreibt populär, auf unmittelbare Wirkung zielend, hie und da eine Anekdote einstreuend, so daß man es kaum glaubt, das Werk eines siebenundsiebzigjährigen Gelehrten und Priesters vor sich zu haben.

Die fünf nationalökonomischen Schriftsteller, mit denen wir uns bisher beschäftigt haben, gehörten, mit Ausnahme Broggia's, Mittelitalien an und sind noch alle im 17. Jahrhundert geboren. Wie um das Gleichgewicht zu halten tritt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Reihe neapolitanischer Nationalökonomen in die Welt. Gewissermaßen zwischen beiden Gruppen steht ein noch im 17. Jahrhundert in Genua geborener Politiker, der in Neapel lebte.

Zehn Jahre älter als Muratori war der in Neapel lebende Gennese Paolo Mattia Doria (1662—1746). Er hatte als eifriger Cartesianer begonnen, sich aber erschrocken vom Franzosen abgewendet als er bemerkte, daß seine Lehre direkt zum Spinozismus führe. Er schrieb nun gegen ihn seine Discorsi critici filosofici intorno alla filosofia degli antichi e de' moderni ed in particolare intorno alla filosofia di Renato Descartes (1724), in welchem er auch Pascal, Gassendi, Locke u. A. bekämpfte, und setzte dann 1733 in einer Antwort an seine Kritiker diese Polemik fort. Schließlich nannte er in seinem Buche über Prinzenerziehung das cartesianische System einen Roman.

Zu seiner Abkehr von Descartes hat Vico viel beigetragen, mit dem Doria eng befreundet war. Er selbst war kein origineller Denker und hat kein eigenes System gebildet. So ward nur an Stelle des Franzosen Plato seine Autorität, obwohl er dessen Werke nur in Uebersetzungen lesen konnte, und seine Philosophie ist ein modernisierter christlich gemachter Platonismus, in dem noch Spuren von Scholastik sowohl als von Cartesianismus enthalten sind, während seine Ethik ein christlich rektifizierter Epikuräismus ist.

Aber seine wahre Bedeutung liegt nicht in der Philosophie, sondern in der Politik und Staatskunst oder vielmehr in der Verquickung von Politik mit Philosophie. Daher sind es nicht seine rein philosophischen Schriften, sondern die 1710 erschienenen Bücher „Vom bürgerlichen Leben" und die „Prinzenerziehung"

(La vita civile, Educazione del principe), welche ihm eine Stelle in der Geschichte der italienischen Litteratur verschafften, und dies noch besonders deshalb, weil wir in ihnen neben veralteten oder über das geistige Niveau seiner Zeit und Umgebung nicht hinausreichenden Anschauungen auch hie und da manche moderne Ideen finden.

Wie Doria ein christlicher Philosoph ist, so ist er auch ein christlicher Politiker, aber wie er die Philosophie der Religion unterordnet, so unterwirft er wieder die Politik der Philosophie. „Wer nicht gründlich philosophisch gebildet ist kann kein guter Politiker sein,“ sagt er, „mag er auch noch so viel von der Praxis gelernt haben.“ Er suchte hauptsächlich Machiavelli zu bekämpfen, aber wenn er diesem auch an Kenntnis philosophischer Doctrinen überlegen war, so fehlten ihm dagegen dessen Scharfsinn, sowie jede praktische Kenntnis des Staatslebens und der Regierungskunst. Seine weitschweifige, pedantische, an Wiederholungen und breitgeschlagenen Gemeinplätzen, an umständlichen Erklärungen von Selbstverständlichem reiche Darstellungsweise steht tief unter der des florentiner Sekretärs.

In höchst ungeschickter und ungenügender Weise sucht er die Päpste von dem Vorwurf Machiavelli's, sie seien an der Zerrissenheit Italiens schuld zu verteidigen. Dagegen findet er richtig die schwache Seite seines Gegners darin, daß er seine Lehren nur auf den Zustand Italiens zu seiner Zeit basierte, ohne sich zu einer universalen Anschauung zu erheben.

Aber wenn Doria auch die ganze Regierungskunst auf Christentum, Tugend und Rechtschaffenheit begründen will, in den Beziehungen zu andern Staaten muß er doch mitunter zu den Lehren des arg geschmähten Machiavelli seine Zuflucht nehmen. Ja selbst den eigenen Unterthanen gegenüber empfiehlt er dem Monarchen, nach dem Grundsatze „der Zweck heiligt die Mittel“ ein klein wenig Schauspielerei und Unehrlichkeit oder, wie er es nennt, unschuldige Bosheit und feine List, und einmal geht er so weit, die Staatskunst Mazarins zu bewundern.

Es klingt sehr schön, wenn er lehrt, daß die Regierungskunst in dem richtigen Gebrauch der verschiedenen Anlagen und Leidenschaften, in dem gegenseitigen Ergänzen und Helfen bestehe, daß der Monarch bestrebt sein soll zufriedene, ihn liebende Unterthanen zu besitzen; aber er setzt hinzu, daß er von ihnen auch gefürchtet werden müsse. Ueberhaupt sind seine Lehren, obwohl er in der Vita civile auch von Republiken handelt, und selbstverständlich in der Prinzenerziehung, hauptsächlich für monarchische Staaten bestimmt. Und da ist er noch nicht einmal auf den Standpunkt des aufgeklärten Absolutismus gelangt, sondern steht auf dem des patriarchalischen, christlichen, aber auch ein wenig mit chinesischen Regierungsmaximen und Polizeimaßregeln regierenden Absolutismus. „Die Minister" setzt er unendlich weitschweifig auseinander, „sollen weise, wohlunterrichtet, scharfsinnig, geschickt und erfahren, der Monarch fromm, tugendhaft und weise sein, aber das Volk hat nichts dreinzureden, nur zu gehorchen und selbst schlechte Monarchen geduldig zu ertragen." Er sagt zwar, daß die Gesetze gewissermaßen ein Vertrag zwischen Volk und Fürst seien, aber nur dieser allein habe die Gesetze zu geben und „sich mit einem gewissen Mysterium umgebend" sie als göttliche Befehle erscheinen zu lassen; er habe das Volk zu erziehen, zu leiten und zu bevormunden, ihm Liebe und Vertrauen einzuflößen, damit es sich wie ein unschuldiges Kind an ihn wende und ihn um gute und gerechte Gesetze bitte. Vor allem müsse jedoch der Monarch darauf bedacht sein das Volk fromm und seiner Religion fest anhänglich zu erhalten, um es vor Verführung durch Ketzer und Neuerer zu bewahren. In Bezug auf die Behandlung und Bestrafung der Verführer und Verführten zeigt sich indessen Doria seiner Zeit und seinem Lande weit voraus. Es ist dies, sagt er, etwas, das meine Competenz und mein Wissen übersteigt; die Regierung habe freilich die Volksverführer und Religionsstörer zu bestrafen, aber schon die alten Römer wollten Vergehen gegen die Götter diesen allein zur Bestrafung

überlassen, und überhaupt müssen die Regierenden und die Geistlichkeit dem Volke mit dem Beispiele der Tugend und Frömmigkeit vorangehen, es mehr durch Liebe als durch Gewaltmittel religiös zu erhalten suchen.

Man sieht hier deutlich, daß Doria recht tolerant war, aber seine Gesinnung nicht ganz zu äußern wagte.

Auch in rein weltlichen Dingen predigt er das pas trop de zèle, empfiehlt zwar den Ausartungen und Verirrungen gleich beim Beginn entgegenzutreten, aber nur mit gelinden Mitteln, und Kleinigkeiten nicht mit scharfen Maßregeln zu bekämpfen, nicht mit Kanonen auf Spatzen zu schießen, wie man jetzt sagt. So erklärt er es auch für einen Fehler wenn man, anstatt auf Verbesserung der Sitten bedacht zu sein, den Schäden der Gesellschaft durch ein Uebermaß neuer oder durch starres Festhalten an schlechten alten Gesetzen abzuhelfen suche. Eifrig empfiehlt er körperliche Uebungen, Wettkämpfe und Unterweisung des Volks in Handhabung der Waffen, Einrichtung einer Miliz neben einem kleinen stehenden Heere. Seinem autokratisch patriarchalischen System entsprechend, sind die Staatsfinanzen nicht anders als die privaten zu behandeln, denen sie im Wesen gleich, wenn auch komplizierter, seien. Dabei habe jedoch die Regierung, die sich in alles mischen soll, zwar nicht für völlige Vermögensgleichheit, aber für Erhaltung eines ziemlich gleichmäßigen Wohlstandes der Unterthanen zu sorgen und die Anhäufung großer Reichtümer in einzelnen Händen zu verhüten, denn diese verursachen Verarmung des Volkes und führen dadurch zu Revolutionen.

Geringeren Wert als die Vita civile hat Doria's kleine Schrift über die Prinzenerziehung. Er legt darin zu viel Gewicht auf den Unterricht in der Geometrie und Philosophie, wobei er für letztere seine eigenen Schriften besonders empfiehlt.

Um eine wegen seiner unklaren Ausdrücke über die Frauen in der Vita civile ungehaltene Dame zu versöhnen, veröffent-

lichte er noch eine Schrift, in der er zu beweisen versuchte, daß die Frauen an Begabung und Anlagen den Männern nicht nachstehen.

2. Die neapolitanischen Nationalökonomen Genovesi, Galiani, Palmieri und Delfico.

So wie Muratori geht auch der 1712 in Castiglione bei Salerno geborene, 1769 gestorbene Antonio Genovesi in seinen Lezioni di commercio über den Kreis der Volkswirtschaftslehre hinaus. Zum geistlichen Stande bestimmt, hatte er indessen außer Theologie, Kirchengeschichte und Philosophie auch manches Andere gelernt, ja sogar sich als Advokat fortzubringen gesucht, bis er 1741 den Lehrstuhl der Metaphysik an der Universität zu Neapel erhielt, wo er später für kurze Zeit auch Ethik vortrug. Dabei hatte er den später als Führer der Corsen berühmten Paoli zum Schüler.

Genovesi hat mehrere philosophische Werke geschrieben, in denen er teils die Lehren Vico's in leicht verständlicher Weise entwickelte und fortsetzte, wie in der Diceosina (1766), teils Cartesius und Locke folgte. Obwohl diese Werke sich über das Niveau von Schulbüchern kaum erheben, wurde er doch, weil man seine Meinungen nicht korrekt rechtgläubig fand, von den Frömmlern angefeindet und konnte deshalb zu keiner seinen Fähigkeiten entsprechenden höhern Stellung gelangen. Aber schon als Professor der Philosophie hatte er sich auf Anregung seines Freundes, des in Neapel lebenden florentiner Geschäftsmannes und Mathematikers Bartolomeo Intieri (1680—1757), den volkswirtschaftlichen Studien zugewendet, und dieser war es auch, der den neuerrichteten ersten italienischen Lehrstuhl der Nationalökonomie mit 300 Dukaten jährlich dotierte, unter der Bedingung, daß die Vorträge in italienischer Sprache gehalten werden, Genovesi der erste Professor und kein Geistlicher sein Nachfolger sein sollte.

Am 5. November 1754, neun Jahre vor Adam Smith, begann Genovesi vor einer zahlreichen Zuhörerschaft seine Vorlesungen, welche ein Jahrzehnt später in zwei Bänden mit einer schwülstig demütigen Widmung an den Minister Tanucci unter dem Titel Lezioni di commercio o sia di economia civile erschienen. Außerdem hat er einige kleinere nationalökonomische Schriften verfaßt, seines Bruders Uebersetzung von Cary's Geschichte des großbritanischen Handels, sowie eine Uebersetzung von Montesquieu's Esprit des lois mit Anmerkungen bereichert. Von seinen anderen Schriften über die verschiedenartigsten Dinge mag es genügen seine zur Widerlegung von Rousseau's Discours sur les sciences et les arts bestimmten Lettere accademiche zu erwähnen, denen sowohl der Geist als der glänzende Styl des Genfer Philosophen fehlt.

Als Nationalökonom wie als Politiker erwartet Genovesi das Heil fast nur vom aufgeklärten Absolutismus, den er ein wenig patriarchalisch, etwa nach chinesischem Muster, gemildert wünscht; denn er gehörte mit Voltaire zu den Bewunderern der chinesischen Staatseinrichtungen. Wie Helvetius legt er der Erziehung zu großen Einfluß bei und sieht die Haupttriebfeder aller menschlichen Handlungen im Eigennutz, den er aber edler auffaßt, indem er als sein Ziel auch die Befriedigung aller edlen und moralischen Wünsche betrachtet und das Mitleid aus dem Streben nach Vermeidung des Schmerzes herleitet. Dem großen Werte den er der Erziehung beimißt entsprechend, empfiehlt er die Errichtung von Schulen, den Unterricht der Jugend auch in den bürgerlichen Pflichten und Rechten, „nach dem Muster der mosaischen Gesetzgebung" einen Katechismus derselben abzufassen, dabei aber auch die Pflege und Stärkung der Gesundheit durch Gymnastik und Jugendspiele nicht zu vernachlässigen. An die Volksschulen, deren Unschädlichkeit er seinen Landsleuten noch beweisen muß, stellt er freilich keine großen Ansprüche; er begnügt sich, speziell für Neapel, mit Lesen, Schreiben und ein wenig Rechnen. Aber mit der Erziehung

der Jugend ist die Pflicht der Regierung noch nicht erfüllt, — sie hat auch mit ihrer ganzen Gesetzgebung, mit Strafen und Belohnungen für die Erziehung der Erwachsenen zu sorgen, deren Eigennutz zum allgemeinen Besten zu leiten. Dieses allgemeine Beste besteht für ihn in Vermehrung der Bevölkerung und Hebung ihres Wohlstandes, vor allem durch die aktive Handelsbilanz. Aber während er einige Mittel für erstere vorschlägt, wendet er sich doch gegen die maßlose Vermehrung, gegen das unvernünftige Geschrei Popolazione, popolazione! und erblickt schon von fern das Gespenst der Ueberbevölkerung: „Reicht das Erträgnis des Landes nicht mehr zur Ernährung der Einwohner aus, dann bleibt ihnen nichts anderes übrig als einander aufzufressen.“ Der Ueberbevölkerung müsse daher durch Auswanderung, Kolonieen, eventuell auch durch Eroberungskriege abgeholfen werden; denn „wer geboren wurde, hat das Recht zu leben, und die Erde ist gemeinsames Erbteil aller Menschen“.

Von diesem Grundsatze ausgehend empfiehlt er Beschränkung des Großgrundbesitzes, des Besitzes der Kirche und der Fideicommisse, die, wie er meint, ohnehin nicht immer die Verarmung vornehmer Familien verhindern können, endlich gleichmäßige Verteilung von Grund und Boden; denn die Aussichtslosigkeit, zu eigenem Grundbesitz zu gelangen, verführe den Landarbeiter zu Faulheit und Müßiggang. Deshalb wünscht er auch Parzellierung und Vergebung in Erbpacht der Güter derjenigen, welche sie nicht selbst bewirtschaften, besonders der Geistlichkeit. In Bezug auf letztere, welche in Neapel zwei Drittel des Bodens besitzt, bittet er den Papst um einen entsprechenden Befehl. „Ich bin nicht so tollkühn“, sagt er im Ragionamento intorno all' Agricoltura, „ein Agrargesetz zu verlangen, aber etwas muß geschehen bevor die Aufregung und Ungeduld, welche hin und wieder die Völker ergreifen, zu irgend einem Ausbruch führen“. Warm nimmt er sich der armen Arbeiter gegen Ausbeutung und Steuerdruck an, und dem

Adel rät er im eigenen Interesse, die Bauern besser zu entlohnen; auch solle er fleißig Landwirtschaft und Naturwissenschaft studieren.

So wird Genovesi beinahe zum Sozialdemokraten. Aber im Grunde ist er doch Merkantilist, und schon mit einem Stich ins Manchesterliche, wenn er einmal sagt, der Staat soll den Getreidehandel nicht fesseln, denn Jeder weiß am besten sein eigenes Interesse zu wahren und dieses wird auch die Preise und die Ausfuhr regulieren.

Volkswohlstand ist ihm fast gleichbedeutend mit aktiver Handelsbilanz, deren sichtbares Resultat ein großer Barschatz im Lande ist, aber er findet es schwierig, die Bilanz richtig zu ziehen. Die verschiedenen dabei angewendeten Methoden discutierend gelangt er zu dem Resultat, daß man alle zugleich anwenden müsse um zu einer richtigen Bilanz zu gelangen. Den besten Weg zur Erreichung dieses Heils, der aktiven Handelsbilanz, findet er in der Beförderung der heimischen Industrie durch Schutzzölle, eventuell Einfuhrverbote für ausländische Manufakturen, Prämien und andere Begünstigungen, doch ohne der Landwirtschaft zu schaden. Der Staat müsse in beiden Produktionszweigen so viel als möglich vom Auslande unabhängig sein. Deshalb sei auch ein nicht gar zu übertriebener Luxus nützlich, denn er befördere die heimische Industrie und veredle die Sitten. Wohlthätige Folgen und sehr großen Nutzen für den Staat habe auch der Handel, der den Frieden nach außen und die Ruhe im Innern befördere. Deshalb solle auch der Adel es nicht unter seiner Würde halten, sich dem Handel zu widmen.

Aehnliche Förderung wie für die Industrie wünscht er für die Landwirtschaft, besonders durch Gewährung freier Bewegung mit ihren Produkten und Errichtung von landwirtschaftlichen Schulen. Und auf jedem Gebiete ist der Müßiggang zu bekämpfen, bei den unteren Klassen besonders durch Arbeitsschulen und Arbeitshäuser. Zu den Müßiggängern in den oberen

Klassen rechnet er einen Teil des Adels und alle überflüssigen Juristen. „Seit fünfzehn Jahren", klagt er, „sehe ich es, wie von der studierenden Jugend Neapels ein Zehntel sich der Medizin widmet, ebensoviel der Theologie, aber acht Zehntel der Jurisprudenz." Die ärgsten Müßiggänger sind aber für ihn die Geistlichen, und vorzüglich die Mönche. Aus der Bibel berechnet er, daß die Juden auf Grund der mosaischen Gesetzgebung mit geistlichen Personen in der Höhe eines Sechzigstels der Bevölkerung für alle religiösen Funktionen genügend vorgesorgt hatten; den Christen konzediert er dafür bis höchstens 3/4 Prozent, was darüber, ist vom Uebel[1]). Und ein noch größeres Uebel ist der große Reichtum der geistlichen Orden. — Auch sonst läßt er es nicht an Ausfällen gegen die Geistlichkeit fehlen, selbst wo es sich nicht um ökonomische Fragen handelt.

Den Staatshaushalt, die Steuern und Finanzen will er ganz unwissenschaftlich und hierin hinter Bielefeld zurückbleibend, ungefähr wie Doria, nach den für den Privathaushalt geltenden Grundsätzen einrichten. Nicht eben originell sind seine Theorien über Geld- und Arbeitswert; aber er ist doch in manchem seiner Zeit voran. Der Wert der Produkte wird, nach ihm, nicht nach der geleisteten Arbeit, sondern von ihrem Nutzen, von Angebot und Nachfrage bestimmt; aber nur die im Umlauf befindlichen Waren wirken auf den Preis. Deshalb hat auch das in den Banken brach liegende Geld keinen Wert für das Allgemeine. Andererseits ist aber auch ein zu starker Geldumlauf schädlich, denn er treibt die Warenpreise und den Arbeitslohn in die Höhe, und das Land wird in Folge dessen mit den Produkten billiger arbeitender Länder überschwemmt.

So argumentiert Genovesi in Uebereinstimmung mit den über russische Konkurrenz klagenden deutschen Bimetallisten der Gegenwart, und die Agrarier werden ihm vielleicht auch zu-

---

[1]) In der Gegenwart bildet die Geistlichkeit im katholischen Bayern nur ungefähr 1/4 Prozent der Bevölkerung.

stimmen, wenn er die großen Reichtümer in den Händen vornehmer Familien für weniger schädlich hält, als in den von Niedriggeborenen. Aber er findet, daß auch der Reichtum bei Völkern und Familien seinen ewigen Kreislauf macht: Armut und ehrliche Arbeit erzeugen Reichtum, dieser den Luxus, der wieder zur Armut führt. So sieht er denn auch, irrtümlich genug, das überreiche England mit vollen Segeln dem Ruin zusteuern.

Im Allgemeinen verdient dieser Neapolitaner, dessen Werk übrigens von dem Deutschen Johann Friedr. von Pfeifer zum ersten Teile (1778) seines „Grundriß der wahren und falschen Staatskunst" sehr stark benutzt wurde, nicht die großen Lobsprüche, mit denen manche Italiener ihn überhäuften. Er hat wohl viel Wissen und Verständnis, weiß seinen Stoff systematisch zu bearbeiten; aber er benutzt häufig kritiklos die Angaben von Reisenden und alten Autoren und wird in seinem Bestreben recht populär und verständlich zu sein, unerträglich weitläufig und geschwätzig, im Ausdruck manchmal sehr ordinär. Systematischer und in seinen Berechnungen detaillierter als Muratori ist er trockener und minder anregend als dieser. Es klebt viel Schulstaub an dem noch im rüstigen Mannesalter stehenden Professor, während der greise Probst mit der Frische eines jungen Mannes schreibt.

Noch viel frischer und lebhafter waren die Werke eines anderen, auch physisch jungen Neapolitaners, denen wir uns jetzt zuwenden.

Ein Jahr nach Muratori's Felicità pubblica erschien in Neapel das Werk eines Anonymus über das Münzwesen (Della moneta), das aber auch allerlei Fragen der Nationalökonomie behandelte und wegen des darin zur Schau getragenen historischen und finanziellen Wissens, der lichtvollen und leichtverständlichen Behandlung volkswirtschaftlicher Fragen allgemeine Bewunderung erregte. Als Verfasser nannte sich nach einigen

Monaten der junge Neffe des Erzbischofs von Tarent, Ferdinando Galiani, von dem man nur wußte, daß er kurz vorher eine Schrift über das Münzwesen zur Zeit des trojanischen Krieges, auf Grund der Angaben Homers und im Verein mit einem anderen jungen Menschen eine humoristische Satire auf die Akademie der Emuli, in Form einer Sammlung von Trauergedichten und -Reden auf den eben verstorbenen Henker von Neapel veröffentlicht hatte, in denen der Stil dieser Akademiker sehr gut nachgeahmt war.

So wurde denn, als der zweiundzwanzigjährige Galiani sich als Verfasser des Buches vom Münzwesen bekannte, ihm kein Glauben geschenkt. Man nannte den Freund Genovesi's, den alten Intieri, Alessandro Rinuccini und Andere als die eigentlichen Verfasser, und die Autorschaft Galiani's ist auch noch lange nach seinem Tode, ja noch in unserem Jahrhundert angezweifelt worden. Dazu trug noch bei, daß sich in dem Buche hie und da Phrasen fanden, welche den Eindruck machten, von einem alten Manne geschrieben zu sein, und daß die Zusätze Galiani's in der dreißig Jahre später erschienenen zweiten Ausgabe von geringerem Werte als das ursprüngliche Werk sind, sowie, daß überhaupt seine anderen Werke dem über das Münzwesen nachstehen. Aber Rinuccini hat nicht reklamiert, Intieri in einem Briefe an Galiani ihn als Verfasser anerkannt und dieser hatte schon in der Schule eine so erstaunliche Frühreife gezeigt, daß seine Jugend nicht als Beweis gegen ihn gelten kann. Der wahre Sachverhalt wird wohl der sein, daß der junge Galiani, der viel mit Intieri und Rinuccini verkehrte und Gelegenheit hatte, Vieles von ihnen zu lernen, manche ihrer Ideen in sich aufnahm, Anderes aus seinem eigenen Wissensvorrat zog und das Ganze mit der ihm angeborenen Leichtigkeit bearbeitete und in gefällige Form brachte. Dann war auch das Thema ein damals lebhaftes Interesse erregendes: Geldmangel, Handelskrisis und finanzielle Schwierigkeiten hatten Unzufriedenheit in Neapel erregt, Broggia's Buch,

gegen das Galiani lebhaft polemisierte, viele Beachtung gefunden, wirtschaftliche Fragen interessierten, wie in unserer Zeit, nicht blos die Fachmänner; auch weitere Kreise fanden Gelegenheit und Veranlassung, sich mit ihnen zu beschäftigen. Dazu kam noch der lebhafte Erwerbssinn Galiani's, der sein Verständnis für finanzielle Fragen schärfte, sein Strebertum, das ihn zur Beschäftigung mit Dingen von allgemeinem Interesse in ihrer besonderen Beziehung zu Neapel und unter steter Hervorkehrung von großem, neapolitanischem Patriotismus antrieb, wobei er denn auch seine Rechnung fand.

Im Jahre 1728 in Chieti in den Abruzzen geboren, war er als Kind mit seinem Oheim, als dieser zum ersten Hofkaplan ernannt wurde, nach Neapel gekommen, hatte dort eine gute Erziehung und den Unterricht der besten Lehrer in Philosophie, Mathematik und Jus genossen, sich im Umgang mit den Gelehrten, welche im Hause seines Oheims verkehrten, später auf Reisen in Italien weiter ausgebildet. Frühzeitig war er aber auch schon auf materielle Erfolge bedacht gewesen und hatte als den kürzesten Weg dazu schon 1750 den geistlichen Beruf oder vielmehr das geistliche Kleid erkannt und gewählt. Er ward einer jener Abati, die bei ganz weltlichem Leben sich recht einträgliche kirchliche Sinekuren zu verschaffen wissen, besonders, wenn sie noch einen Erzbischof zum Onkel haben. Und noch glücklicher, geschickter und befähigter als Andere, wußte er auch gut besoldete Staatsämter zu erlangen, ward 1759 zum Gesandtschaftssekretär, dann zum Geschäftsträger in Paris ernannt, wo er bis 1765 blieb. Dort, in England und Holland, hat er sich auch später längere Zeit aufgehalten. Für seine Mitwirkung bei den Verhandlungen wegen eines Handelsvertrages mit Frankreich ward er 1766 zum Mitglied des Handelsrates in Neapel ernannt. Dann erhielt er nach und nach andere höhere Aemter, so daß in seinen letzten Lebensjahren sein Einkommen sich auf 27000 Livres jährlich belaufen haben soll. Und er wäre wohl noch weiter gestiegen, wenn nicht ein Schlag-

anfall im Jahre 1785 seine Arbeitskraft gelähmt hätte. Er erholte sich zwar, mußte aber seine amtliche Thätigkeit aufgeben und starb schon am 30. Oktober 1787.

Galiani nimmt unter den italienischen Nationalökonomen eine besondere Stellung ein, ja man kann ihn eigentlich nicht mehr ganz zu den Italienern rechnen; denn er war mehr Neapolitaner als Italiener und ist in Paris fast zum Franzosen geworden. Sein, wenn nicht bestes, doch berühmtestes Buch, die Dialoge über den Getreidehandel, hat er französisch geschrieben, und in so echtem Französisch, daß es in keiner Beziehung den Ausländer verrät. Von den Nationaleigenschaften der Neapolitaner besaß er die unerschöpfliche Lebenslust und Suada, die Versatilität, die ihn befähigte sich mit den verschiedensten Wissenszweigen vertraut zu machen, mit Leichtigkeit und Selbstvertrauen über Alles und Jedes, über Münzwesen und Dialekte, über antike Gemälde und Getreidezölle, über Horaz und das Recht der Neutralen zu schreiben, die fast schon an den Harlekin reichende Lustigkeit und Fähigkeit, Andere zu belustigen. Der Baron Grimm hat ihn in seiner „Litterarischen Korrespondenz“ einen Plato mit dem Feuer und den Gebärden eines Harlekin genannt. Aber der kleine Neapolitaner war noch lange kein Plato. Es fehlten ihm auch die Tiefe, der philosophische Geist, der Ernst und die Gewissenhaftigkeit der Vico, Gravina und Genovesi.

Und diese dem französischen verwandten Seiten seines Charakters wurden in Paris noch mehr herausgebildet, haben sich in den Pariser Salons, in der Gesellschaft der französischen Philosophen und Weltmänner fast zur übernatürlichen Größe einer Treibhausfrucht entwickelt. Aber von dem wahren und von dem eingebildeten Ernst der französischen Philosophen, von ihrem Weltverbesserungsstreben, von ihrer weitherzigen Humanität ist bei ihm ebensowenig zu finden, als von ihrer Systemsucht, von ihrer unerbittlichen Logik, die er verspottete. Sein Verbesserungsstreben beschränkte sich auf seine Privatverhältnisse,

sein System waren die Menschenverachtung, weil er alle Menschen nach sich beurteilte, der Egoismus und die Genußsucht.

Der lebhafte, schlagfertige, an geistreichen Bonmots unerschöpfliche kleine Abbé und Gesandtschaftssekretär mit der Keckheit des Gamins wurde der Liebling der Salons Holbachs und der d'Epinay. Ihr schrieb er, nachdem er Paris verlassen hatte, noch viele geistreiche Briefe, wie er ähnliche aus Paris an seinen Gönner, den von ihm stets umschmeichelten Minister Tanucci geschrieben hat. Aber über den wahren Wert des Menschen und seine Bedeutung für die Wissenschaft haben sich die verständigen Franzosen nicht getäuscht. Sie bewunderten wohl den eleganten Styl, die geschickte Führung der Gespräche und die geistreichen Einfälle in seinen Dialogen über den Getreidehandel, aber in der Sache selbst stimmten ihm die wenigsten zu, und eine zweite Auflage haben die Dialoge in Frankreich nicht erlebt.

Als Nationalökonom ist Galiani ein Feind aller einseitigen Systeme, aller Prinzipienreiterei und jeder direkt auf's Ziel losgehenden Gesetzgebung. Am schädlichsten dem Gemeinwohl sind, nach ihm, die ehrlichen in ihre Irrtümer verrannten Theoretiker, welche die Welt auf einmal besser machen wollen. Er ist auch ein Gegner der Merkantilisten, aber doch für Schutz der Industrie durch den Staat, denn jedes Volk sagt er, könne sich nur auf Kosten eines andern bereichern. (Uno non può arrichire senza che altri impoverisca. Della moneta IV 4.) Wenn er einen Grundsatz hat, so ist es nur der im ersten der Dialoge weitläufig entwickelte, daß Eins sich nicht für Alle schicke. Und mit Recht wird er von Roscher dafür gelobt, daß er in seiner Getreidehandelspolitik nicht alles über einen Kamm scheere, sondern die eigentümlichen Verhältnisse jedes Landes und Volkes berücksichtigt haben will. Aber er geht wieder darin zu weit, legt kleinen Verschiedenheiten zu große Wichtigkeit bei und ist stets bereit jede Regel mit einem Schock Ausnahmen zu beladen. Er ist der Mann der Kompromisse und halben Maß-

regeln, des zwei Schritte Vor- und einen Zurückschreitens, stets aber darauf zielend, die Macht der Herrschenden zu stärken und sich den guten Willen der Obrigkeit zu sichern.

In seinem auf der Höhe der Wissenschaft jener Zeit stehenden Werke Della moneta handelt er vom Münz- und Geldwesen, sowohl in technischer als in historischer und finanzieller Beziehung und dehnt seine Untersuchungen auch auf Wechselverkehr, Papiergeld, Zinsfuß und Wucher aus. Er kennt die ältern Theorien, die er kritisiert und manchmal widerlegt; er erörtert allgemeine Fragen der Nationalökonomie ebensowohl als spezielle, nur die damaligen Verhältnisse Neapels betreffende Angelegenheiten, stets aber ohne entschiedene Stellung zu irgend einer Frage zu nehmen. Hohe Preise der Lebensmittel und Fabrikate beweisen nach ihm, daß viel Geld im Lande vorhanden ist, welches durch die Industrie hereingebracht wurde; schlechte Ernten und Getreidemangel können nur vorübergehend die Preise erhöhen, denn die durch verringerte Ausfuhr verursachte Passivität der Handelsbilanz erhöht den Wert des nach dem Auslande abfließenden Geldes. Zu viel Geld ist dem Staate ebenso schädlich wie zu wenig, denn es wird uns nicht geschenkt; wir müssen ja dem Auslande etwas dafür geben. Der Geldüberfluß macht alle Preise steigen und vermindert wieder die Ausfuhr und auch die Bevölkerung. Der Staat habe aber für Vermehrung der Bevölkerung und reichliche Nahrungsmittel für dieselbe zu sorgen, denn sein wahrer Reichtum sind die Menschen. Galiani schlägt daher sechs Mittel zur Vermehrung der Bevölkerung vor. Auch regt er die Frage an, ob nicht der Mensch, das heißt was ein Mensch mindestens zu seinem Lebensunterhalte braucht, ein besserer Wertmesser aller Dinge als die edlen Metalle wäre.

Lebhaft wendet er sich gegen die zu seiner Zeit so eifrig gewordene Parteinahme für Handel und Industrie und betont die größere Wichtigkeit der Landwirtschaft. Dabei zeigt er auch ein richtiges Verständnis für den Wert der Maschinen als Er-

sparer von Menschenarbeit und wünscht, unter Bezugnahme auf Intieri's Ideen und Versuche, es möchte Jemand eine Dresch-maschine erfinden, zum Ersatz der durch Tiere und Menschen verrichteten Dreschärbeit, wodurch dem Staate mehr genützt würde als durch vermehrte Münzausprägung.

Ziemlich oberflächlich und in ihren Resultaten veraltet ist seine Theorie von Wert und Preisbildung. Doch verdient es hervorgehoben zu werden, daß er gegenüber der Geringschätzung geistiger Arbeit seitens anderer Nationalökonomen, den Gelehrten und Weisen, wegen ihrer Seltenheit den höchsten Wert beimißt und sagt sie seien so kostbar und so hochzuschätzen wie die seltensten Edelsteine. Dies erhält freilich einen satirischen Beigeschmack, nachdem er vorausgeschickt hat, daß die allernütz-lichsten Dinge auch die am häufigsten vorkommenden und billigsten seien.

Auch die Frage des teilweisen Staatsbankerotts zieht er in den Kreis seiner Betrachtungen und findet ziemlich modern-agrarisch, die Verringerung des Feingehalts der Münzen als die dafür geeignetste und vorteilhafteste Methode, da die ärmern Klassen und die Schuldner dabei profitieren, während der Ver-lust nur die Reichen trifft, zu denen er außer den Großgrund-besitzern und Kapitalisten auch die höhern Beamten mit ihren festen hohen Gehalten rechnet. In dem Wunsche sich bei der Regierung beliebt zu machen, die einen Weg aus ihren Geld-verlegenheiten herauszukommen suchte, zeigte er sich hier weniger ehrlich und weniger einsichtig als der von ihm so heftig be-kämpfte Broggia. Damit hing auch wohl seine Schwärmerei für Eisen- und Kupfermünzen zusammen.

In den 1770 erschienenen Dialogues sur le commerce des blés behandelte er ebenfalls ein damals überall und be-sonders in Frankreich die Geister lebhaft beschäftigendes Thema, die Gesetzgebung in Bezug auf den Getreidehandel, welche durch das die freie Ausfuhr gestattende Edikt der französichen Regie-rung vom Jahre 1764 manigfache Privatinteressen berührte.

In ziemlich unterhaltender aber unendlich weitschweifiger, geschwätziger Weise, viel Unnötiges und Nebensächliches einschaltend, oft zu falschen Analogien seine Zuflucht nehmend, argumentiert er gegen den Freihandel und gegen die französischen Oekonomisten. Nachdem er, in der Person des Cavaliere Zanobi, seine Interlocutoren, aber nicht den modernen Leser, fast überzeugt hat, daß man den ganzen Getreidehandel, oder wenigstens den Getreideexport verbieten müsse, macht er endlich eine Schwenkung um einen Ausfuhrzoll von 2½ Livres und einen Einfuhrzoll von 1¼ Livres für den Septier (240 Pfund) und entsprechende Zölle für die Ein- und Ausfuhr von Mehl zu empfehlen. Damit glaubt er allen berechtigten Forderungen und Bedürfnissen von Landwirtschaft, Industrie, Handel und Marine zu entsprechen. Industrie und Handel würdigt er jetzt, in Frankreich, viel richtiger als in den Buche über das Münzwesen, ohne sie jedoch besser zu kennen und fast ohne von Ueberproduktion und Industriekrisen eine Ahnung zu haben.

Sieht man genauer zu so findet man, was er zum Teil selbst eingestanden hat, daß er hier mehr als Politiker denn als Nationalökonom raisonniert. Wie er je nach dem Umfange, der Lage und der Fruchtbarkeit eines Landes eine andere Getreidezollgesetzgebung empfiehlt, so macht er auch einen Unterschied zwischen Republiken, gemäßigt monarchisch und despotisch regierten Staaten. Stets aber hält er die Bevormundung des Volkes für nothwendig, ja verlangt sogar manchmal die Fixierung der Getreidepreise und ihre stete Erhaltung auf gleicher Höhe durch die Regierung. Sie solle in schlechten Jahren dem Volke billiges Getreide liefern und den Verlust durch höhere Preise in guten Jahren ersetzen. Wer diesen Verlust tragen soll, wenn schlechte Ernten und Teuerung durch mehrere Jahre anhalten weiß er freilich nicht zu sagen. Die Hauptsache ist für ihn die Erhaltung der jeweiligen Regierung, und diese müsse daher dafür sorgen, daß das Volk genug und zu billigem Preis zu

essen habe, sonst mache es Revolution, und dies sei besonders in monarchischen Staaten zu befürchten.

Man glaube aber nicht, darin eine Prophezeihung Galiani's auf die französische Revolution zu finden — Kravalle wegen Brotteuerung hatten gerade im Jahre 1769 in Frankreich stattgefunden. Uebrigens unterscheidet sich sein System von den modernen Projekten für Getreidemonopole dadurch, daß er es nur in Staaten, welche kein Getreide produzieren, angewendet haben will.

Von seinen zahlreichen andern Werken über die verschiedenartigsten Gegenstände verdienen noch erwähnt zu werden: Das auch ins Deutsche übersetzte, im Auftrage der neapolitanischen Regierung 1782 verfaßte Buch von den Pflichten und Rechten der Neutralen, (Dei doveri de' principi neutrali), das von vielem juristischem Wissen zeugt und dessen Tendenz auf Einschränkung der Uebel des Krieges gerichtet ist; dann ein Wörterbuch und eine Abhandlung über den neapolitanischen Dialekt, in denen er sich mehr durch Lokalpatriotismus als durch gründliches philologisches Wissen auszeichnet. Auch sind beide Arbeiten nicht von ihm allein, sondern unter Mithilfe Anderer verfaßt, ja die Abhandlung soll sogar zum größern Teil das Werk Vincenzo Meola's sein. Von diesem und nicht von dem sonst sehr vorsichtigen Galiani dürfte jedenfalls der darin enthaltene heftige Ausfall gegen den Despotismus und den Jesuitenorden herrühren.

In dem Todesjahre Galiani's trat ein anderer neapolitanischer Nationalökonom mit seinem Werke in die Oeffentlichkeit, der 1721 in Martignano bei Lecce geborene Marchese Giuseppe Palmieri, welcher von dem Geschichtsschreiber der italienischen Finanztheorien, Giuseppe Ricca-Salerno (Storia delle dottrine finanziarie in Italia, Palermo 1896) ungemein gelobt wird. „Mit der Mannigfaltigkeit seiner Beobachtungen", sagt er, „der Schärfe seiner Kritik, der logischen Entwicklung seiner Ideen, seinem weiten Horizont, dem Reichtum und der

Kraft seiner Argumente übertrifft er alle italienischen Nationalökonomen und hat seines Gleichen nur in Verri". Mit Pietro Verri vergleicht ihn auch Tommaso Fornari in seinem vortrefflichem Werke Delle teorie economiche nelle provincie napoletane, aber er taxiert ihn richtiger und begnügt sich ihn, Filangieri, Briganti und Delfico als die bedeutendsten Nationalökonomen Neapels zu bezeichnen.

In der That haben Verri und Palmieri in ihrem Lebensgange viele Aehnlichkeit mit einander. Beide waren vornehmer Abstammung, beide waren Autodidakten in der Nationalökonomie, beide haben beim Militär gedient, beide schrieben ihre volkswirtschaftlichen Werke mit besonderer Rücksicht auf ihr engeres Vaterland und verbanden Theorie mit Praxis. Aber weiter geht auch die Aehnlichkeit nicht. Verri war ein schlechter Soldat und hat nur kurze Zeit gedient, der zum Juristen erzogene Palmieri diente beinahe 20 Jahre, brachte es bis zum Oberstlieutnant und hat ein Werk über Kriegskunst — Riflessioni critiche sull'arte della guerra — geschrieben, das von Friedrich dem Großen sehr gelobt wurde. Verri hat infolge seiner Schriften ein Staatsamt erhalten, Palmieri hat zwar in seiner Zurückgezogenheit in Lecce durch zwanzig Jahre nationalökonomische Studien betrieben, aber ward 1783 Finanzdirektor der Provinz Lecce bevor er noch etwas publiziert hatte. Er ward 1787, in dem Jahre da sein Hauptwerk Riflessioni sulla pubblica felicità relativmente al regno di Napoli anonym erschien, zum Finanzminister ernannt. Im nächsten Jahre erschien die zweite Auflage schon unter seinem Namen, 1789 folgte seine kleine Schrift Pensieri economici relativi al regno di Napoli, und 1792, zwei Jahre vor seinem Tode, erschien die Della ricchezza nazionale.

Mehr als solche Aeußerlichkeiten unterscheidet ihn von Verri der Umstand, daß er ein Vierteljahrhundert nach diesem schrieb. Der Lombarde hatte nur sehr wenige italienische Vorgänger, der Neapolitaner schrieb nach Jenem, nach Genovesi,

Galiani und Anderen. Und was noch wichtiger ist, sieben Jahre vor seinem ersten Werke war schon eine italienische Uebersetzung von Adam Smiths epochemachendem Werke erschienen, das Palmieri freilich nicht erwähnt. So fehlt es ihm denn auch fast ganz an Originalität und man findet keine neue Idee bei ihm. Was er tadelt, haben schon Andere vor ihm getadelt, die Verbesserungen und neuen Einrichtungen, die er vorschlägt, sind meistens schon von Anderen vorgeschlagen worden. Er sagt nichts Neues wenn er die Ueberfüllung der gelehrten Berufe, besonders des juristischen, und den Müßiggang des Adels beklagt, wenn er ihn ermahnt, sich eifriger der Landwirtschaft zu widmen, sich auf seinen Gütern aufzuhalten und den Kaufmannsberuf nicht zu verschmähen. Er empfiehlt besseren, freilich noch sehr bescheiden bemessenen, Unterricht des Volkes, Abhärtung und körperliche Uebungen, Anhaltung zur Arbeit, strenge Bestrafung des Müßiggangs als der Quelle aller Laster und Verbrechen, aber auch Verbesserung der Sitten der höhern Klassen und Erschwerung des Zugangs zur juristischen Laufbahn durch strenge Prüfungen. Palmieri weiß die Bedeutung der Arbeit, welche erst den rohen Produkten ihren Wert giebt, zu schätzen. Ohne Fleiß und Arbeit, sagt er, nütze aller Naturreichtum nichts. Daher dringt er auf die Hebung der Industrie und Förderung der Ausfuhr von Industrieerzeugnissen, denn er ist noch ganz Colbertist und schwärmt für die aktive Handelsbilanz. Aber er will auch die Landwirtschaft nicht vernachlässigen. Er findet, daß im Königreich Neapel die Bauern mit Steuern überladen sind und daß es an Händen zur Bebauung des Bodens fehlt. Er will daher durch Darlehenskassen den Bauern helfen und wünscht Vermehrung der Bevölkerung; freilich nicht ins Ungemessene und nicht durch direkte Regierungsmaßregeln: man sorge nur, daß es keine Müßiggänger gebe, daß kein Erwerbsberuf überfüllt werde, dann wird es dem Volke gut gehen und es wird schon selbst für seine Vermehrung sorgen.

Mehr als ein Drittel seines Hauptwerks nimmt das Kapitel

über die Steuern ein, in dem er hauptsächlich die Physiokraten, aber auch Verri bekämpft. Das Resultat, zu dem er endlich gelangt, ist, daß es keine ihren Zweck vollkommen und gerecht erfüllende Steuer gebe und daß man sich daher mit dem kleinern Uebel behelfen müsse. Dieses besteht, nach ihm, in Verbrauchssteuern, ohne zu schwere Belastung der wichtigsten Lebensmittel, in Luxussteuern und mäßigen Einfuhrzöllen. Er ist überhaupt ein großer Gegner des Luxus und bestreitet, daß er die Industrie befördere, denn die einheimischen Luxusartikel werden verbraucht ohne das Nationalvermögen zu vermehren, und wo sie, wie es in Neapel der Fall ist, importiert werden, tragen sie zur Verarmung des Landes bei. Der Adel ziehe da den Aufenthalt in der Hauptstadt vor und ruiniere sich durch Verschwendung, so daß es ihm an dem zur Betreibung der Landwirtschaft nötigen Kapital fehle. Der Luxus sei, wenn nicht immer die Ursache, doch jedenfalls die Begleiterscheinung der höchsten Sittenverderbnis, die unfehlbar den Rückfall in die Barbarei herbeiführe. Am heftigsten eifert er gegen den Tafelluxus, in dem er nur die unökonomische und unmoralische Befriedigung künstlich geschaffener Bedürfnisse sieht. Hunger ist der beste Koch, meint er, und die guten Folgen eines mäßigen und arbeitsamen Lebens sehe man in der Zufriedenheit und dem Frohsinn der Landleute. (Und den Steuerdruck und die Stagnation der Bevölkerung?)

Palmieri selbst erlaubt sich aber in diesem Kapitel (in der zweiten Auflage) einen ganz überflüssigen Luxus des Styls. Während er sonst klar, sachlich und schmucklos schreibt, will er hier unterhaltend und schwungvoll sein, citiert einmal in einer vier Seiten langen Anmerkung die Odyssee, Krösus, Tantalus, Cato, zwei Novellen des Dekameron u. s. w. Schließlich findet er doch, daß der Luxus Geld unter die Leute bringe und daß es auch einen nützlichen Luxus geben könne, weiß aber keine klare Definition von ihm zu geben.

Müssen wir demnach das Palmieri von manchen Italienern

so reich gezollte Lob sehr einschränken, so können wir doch den lokalen und zeitlichen Wert seines Werkes nicht bestreiten. Es enthält eine eingehende, lehrreiche Darstellung der ökonomischen und sozialen Lage Neapels, und wenn auch keine vom Verfasser neu entdeckte Wahrheiten, doch recht verständige und zum Teil leicht ausführbare Verbesserungsvorschläge. Es war für seine Zeit und sein Land ein recht brauchbares Lehrbuch.

Im Gegensatz zu Palmieri zeigt sich als eifrigster Freihändler sein Landsmann, der ebenfalls aus vornehmer Familie 1744 in Teramo in den Abruzzen geborene Melchiorre Delfico.

In seiner 1784 als Konkurrenzarbeit für eine Aufgabe der Paduaner Akademie geschriebenen, aber erst 1805 gedruckten Mémoria sulla libertà del commercio spricht er, der Schüler Genovesis, sich in etwas rhetorischer, weit ausholender Weise und ohne neue Gründe anzuführen, für den vollständigen Freihandel aus, und verwirft das Colbert'sche System. Die Ursachen aller politischen Umwälzungen und des Unterganges der Staaten sieht er in der Unkenntnis der Nationalökonomie und der Ueberlastung mit Steuern. Er hält die Landwirtschaft für wichtiger als die Industrie, wünscht aber auch dieser vollkommen freie Bewegung, denn die Förderung der Industrie durch die Regierung nütze nichts, wirke eher schädlich. Um Hereinziehung von barem Gelde in's Land und um Handelsbilanz habe man sich nicht zu kümmern, denn diese reguliere sich von selbst. Wenn auch nur ein Staat allein freihändlerisch würde, behauptet er, werde er daraus sehr großen Nutzen ziehen. Dann schildert er die segensreichen Wirkungen der Abschaffung aller Zölle, mit denen auch die Handelskriege und die Armeen verschwinden würden. Aber er bewegt sich meist in Allgemeinheiten und läßt sich in genaue Beweisführung nicht ein.

In freihändlerischem Geiste sind auch einige seiner kleineren, auf besondere neapolitanische Verhältnisse bezüglichen Schriften aus dem neunten Jahrzehnt abgefaßt. In antirömischem Sinne

schrieb er 1791 seine Ricerche sul vero carattere della giurisprudenza romana e de' suoi cultori.

Delfico, der 1770 in den geistlichen Stand getreten war, und an dem regen geistigen Leben in Neapel und den dortigen Reformbestrebungen teilgenommen hatte, verstand es stets, durch rechtzeitiges Sichzurückziehen den Gefahren, welche die vielen Umwälzungen in Neapel zwischen 1798 und 1822 mit sich brachten, zu entgehen. Er genoß bis zur ersten Revolution die Gunst des Königs Ferdinand, bekleidete hohe Aemter unter Joseph Napoleon und Murat und dann wieder unter dem restaurierten Bourbon. Erst 1823 zog er sich definitiv nach seinem Geburtsorte zurück, wo er noch fast bis zu seinem am 21. Juni 1835 erfolgten Tode litterarisch thätig blieb. Seine 1804 erschienene Geschichte der Republik San Marino, sowie seine anderen späteren Schriften, gehören nicht mehr in den Rahmen dieses Werkes.

3. Verri, Carli und Grimaldi.

Die größere Zahl der Staaten in Mittel- und Oberitalien mit ihren verschiedenen Verhältnissen und Bedürfnissen, rief dort eine reichere nationalökonomische und staatswissenschaftliche Litteratur hervor, als im unteritalischen Königreich. Aber nur drei Autoren — Pietro Verri, Beccaria und Ortes — haben größere Bedeutung für das Allgemeine, die meisten anderen beschränken sich mehr oder weniger auf die Interessen ihrer engeren Heimat, oder auf einzelne Zweige der Volkswirtschaft.

Verri ist aber nicht blos für diese, und mehr vielleicht als für diese, für das geistige Leben der Lombardei, ja man könnte beinahe sagen des ganzen Italien, von Bedeutung. Er und seine Freunde bildeten um die Mitte des Jahrhunderts, als die Lombardei, wie Alfred von Reumont sagte, „reich, blühend, verdachtlos und glücklich war, wie sie nie gewesen", das reformierende, fortschrittliche Element in der lombardischen

Hauptstadt. Während die Akademie der Trasformati, deren glänzendster Stern Parini war, vorzüglich die Poesie und schöne Litteratur, größtenteils nach den Traditionen der Arkadia pflegte, die klassische Reinheit der Sprache zu bewahren suchte, verschmähten die jungen Leute, welche sich im Hause Verri versammelten — Pietro und sein Bruder Alessandro, Beccaria Longhi, Lambertenghi, Frisi u. A. — den stolzen Namen Akademie und nannten ihre Vereinigung und die Zeitschrift, die sie herausgaben, bescheiden und modern „Das Kaffeehaus" (Il Caffè).

Pietro Verri war zwar selbst Mitglied der Arkadia und der Trasformati, aber er und seine Freunde traten mit ihrer Tendenz in den entschiedensten Gegensatz zu den Akademien. Ihre Bestrebungen waren hauptsächlich auf moralische und ökonomische Hebung des Landes, auf politischen und sozialen Fortschritt gerichtet. Sie legten das Hauptgewicht auf das, was sie zu sagen hatten, nicht auf das Wie, schätzten die Form zu wenig, schrieben meistens ein zwar klares, leicht verständliches, aber sehr flaches, trockenes, schmuckloses, nicht selten inkorrektes, bei den Brüdern Verri an Gallizismen reiches Italienisch. Als Zweck ihrer Zeitschrift, die von Juni 1764 bis Juni 1766 dreimal im Monat erschien, und die sie selbst als Nachahmung der englischen Wochenschriften bezeichneten, gaben sie unterhaltende Belehrung, unter Vermeidung alles auf die Religion Bezüglichen und Bekämpfung der sprachlichen Pedanterie der Puristen an. In dem von Alessandro Verri verfaßten, in der vierten Nummer veröffentlichten, später (in Nr. 13 des zweiten Jahrgangs) ausführlicher entwickelten Programm erklärten sie förmlich und notariell dem Wörterbuch der Crusca abgesagt zu haben und wahrten sich das Recht, ohne Rücksicht auf die pedantischen Grammatiker und Sprachforscher neue Worte zu bilden oder aus fremden Sprachen zu entlehnen, in der Orthographie nur den Gesetzen der Vernunft zu folgen. In einer, in der neunten Nummer enthaltenen, scheinbaren Ent-

gegnung von Beccaria, wurden die Anhänger der Crusca lächerlich gemacht, wobei dem Spötter freilich das Malheur passierte, den Chronisten Villani für einen Phrasenmacher zu erklären.

Die einzelnen Artikel der Zeitschrift sind angeblich im Kaffeehaus geführte, oder vom Herausgeber belauschte Gespräche, zu denen noch angeblich von Unbekannten eingesendete, meistens aber von den Herausgebern selbst verfaßte, Aufsätze und Briefe kommen. Im ganzen enthalten die erschienenen vierundsiebzig Nummern einundachtzig größere Aufsätze, wovon siebzehn nationalökonomischen und juristischen, zwölf naturwissenschaftlichen, darunter ein sehr ausführlicher von Pietro Verri über die Blatternimpfung, zwölf moralischen und philosophischen und vierzig litterarischen und kritischen Inhaltes sind.

Das Blatt hatte ein sehr kurzes Leben, und sein Eingehen schon nach zwei Jahren scheint eher Folge des Mangels an Teilnahme des Publikums gewesen zu sein, als der von den Herausgebern als Grund angegebene Mangel an Zeit ihrerseits. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als das „Caffé" den recht löblichen Zweck der Belehrung und des nicht übereilten Fortschrittes verfolgte. Die meisten Artikel sind freilich veraltet und erscheinen uns jetzt langweilig, manche haben aber ihren Wert behalten und sind noch jetzt lesenswert. So z. B. die Aufsätze über die schädlichen Folgen der Kriege und der den Müßiggang befördernden sogenannten wohlthätigen Vermächtnisse, dann der Beccaria's über den Nutzen der Zeitungen, das gegen das schlechte Erziehungssystem gerichtete, recht witzige Gespräch zwischen einem Hottentotten und einem Pedanten von Alessandro Verri und Anderes.

Während diese Arbeiten Verri's und seiner Genossen uns mitunter altväterisch und zopfig erscheinen, repräsentierten die Verfasser ihrer Zeit den Fortschritt und die Auflehnung gegen die Tradition. Sie waren, selbst als sie das vierzigste Jahr schon überschritten, die Partei der Jungen, welche gegen die

strenge, allem Fortschritt abholde Herrschaft der Väter revolutionierten. Sie waren meistens adeliger Geburt, Grafen und Marchesi, diese jungen Reformer, denn es gab damals kaum ein abhängigeres, von allen Seiten eingeschränkteres Wesen als so ein junger Mann aus vornehmen Hause, ein Figlio di famiglia, wie man ihn nannte, und unwiderstehliche Logik machte sie aus Kämpfern für ihre eigene, persönliche Befreiung und Unabhängigkeit zu solchen, für die Befreiung der Allgemeinheit aus lästigen, drückenden Fesseln und veralteten Vorurteilen.

Am meisten wurde vielleicht von Pietro Verri und seinem Bruder über den väterlichen Absolutismus geklagt. Pietro nannte die väterliche Zucht ein eisernes Joch, unter dem er stets Not gelitten habe und klagte, daß es etwas Schreckliches sei, im Vater auch den unversöhnlichen Feind sehen, aus Anstandsrücksichten zärtliche Gefühle heucheln zu müssen, die man sich glücklich schätzen würde, wirklich zu empfinden. „Unser ausgezeichneter Wohlthäter“, wie er ironisch den Vater nannte, „fühlt sich unglücklich, wenn er glaubt, daß seine Söhne glücklich sind“, schrieb er noch als Vierzigjähriger seinem Bruder, und dreißig Jahre später seiner Schwägerin: „Wir waren eine Familie von Feuersteinen, die stets aufeinanderschlugen und Funken sprühten.“

Der alte Graf Gabriel Verri (1696—1782) war Staatsrat, Präsident des Mailänder Senates, ein Jurist und Gelehrter der alten Schule, und hat mehrere juristische Werke in lateinischer Sprache geschrieben, die freilich seit hundert Jahren nicht mehr gelesen werden. Die Söhne schätzten aber seine Geisteskräfte sehr gering und betrachteten ihn als Tyrannen. Dagegen hielten Pietro und sein um dreizehn Jahre jüngerer Bruder Alessandro stets innig zusammen und überhäuften einander in ihren Briefen mit Lob und Liebesversicherungen. Pietro hat sich gegen den Jüngeren stets großmütig benommen, dieser den älteren Bruder stets hochverehrt und ist ihm dankbar geblieben.

Als der dritte Bruder, Karl (geb. 1743), heranwuchs, schloß er sich den beiden älteren an, während der jüngste, Giovanni, der Abate genannt, ihnen immer fern blieb. Die Mutter hat auf die Söhne gar keinen Einfluß gehabt, und scheint überhaupt eine ganz unbedeutende Rolle in der Familie gespielt zu haben.

Der 1728 geborene Pietro erhielt seine Erziehung in Pensionen zu Monza und Rom, dann im adeligen Konvikt in Parma, von wo er im Alter von zweiundzwanzig Jahren nach Hause zurückkehrte. Hier führte er einige Zeit dasselbe müßige Leben wie die anderen vornehmen jungen Leute, und als es sich um die Wahl eines Berufs handelte, schien es fast selbstverständlich, daß der Sohn des hohen Gerichtsbeamten die Laufbahn des Vaters einschlagen werde. Aber Pietro hatte schon damals Abneigung für den lombardischen Juristenstand, den er für fast alle moralischen und ökonomischen Schäden seines Heimatlandes verantwortlich machte und dessen schlechte Seiten er später in manchen seiner Werke lebhaft geschildert hat. Noch weniger Neigung hatte er für den geistlichen Stand, in den überhaupt die ältesten Söhne reicher Familien nicht zu treten pflegten. So blieb für ihn keine andere Laufbahn als die militärische, die er auch im dreißigsten Jahre einschlug, weniger aus Neigung oder Patriotismus, als um doch endlich einen Beruf zu haben und aus der Beschränktheit des väterlichen Hauses wegzukommen.

Es fiel dem alten Verri nicht schwer, dem Sohne die Ernennung zum Hauptmann im Regimente Clerici zu verschaffen, und dieser trat ohne Kenntnis des praktischen Dienstes und mit geringer theoretischer Kenntnis des Kriegswesens seine Stelle an. Mitte 1759 traf er auf dem Kriegsschauplatze ein, wo Protektion ihm den Eintritt in den Generalstab des Feldmarschalls Daun verschaffte. Er machte den Feldzug in Sachsen mit, ohne sich irgendwie auszuzeichnen, war beständig unzufrieden, klagte in seinen Briefen über die Strapazen und Unbe-

quemlichkeiten, und kritisierte die Kriegführung, von der er sehr wenig verstand. So wurde ihm sein Stand bald lästig, und Anfang 1760 kam er wieder nach Wien, entschlossen, den Militärstand aufzugeben und in der Hoffnung, ein einträgliches und standesgemäßes Zivilamt zu erlangen. Seine Bewerbungen hatten aber keinen Erfolg. Er erhielt nur das Ehrenamt eines Kammerherrn und verließ Wien am Ende des Jahres. Sein Aufenthalt dort war aber keine verlorene Zeit für ihn. Das Getriebe der großen Staatsmaschine, dem er in der Reichshauptstadt aus nächster Nähe zusehen konnte, erweckte sein Interesse für Staatswissenschaft und Verwaltung. Er faßte den Plan, sich diesen Fächern zu widmen und begann, in der Hofbibliothek die nationalökonomischen Werke der Franzosen zu studieren, während die der alten Italiener ihm noch unbekannt waren.

Die Frucht dieser Studien war die kleine, 1761 in Mailand vollendete Schrift Degli elementi del commercio, der in den nächsten Jahren sein der Regierung vorgelegtes Projekt zur Uebernahme der seit 1750 verpachteten indirekten Steuern in eigene Regie und die Handelsbilanz der Lombardei folgten. Mit diesen Arbeiten erreichte er auch seine Zwecke. Seine Vorschläge wurden zum Teil angenommen und er wurde Anfang 1764 zum unbesoldeten Finanzrat, Ende des folgenden Jahres zum Rate bei der Verwaltung der indirekten Steuern mit dem Gehalte von 10000 Lire ernannt. Seine Projekte erwiesen sich vorteilhaft für den Staat, ohne die Lasten der Unterthanen zu vermehren; nur die Steuerpächter sahen ihre enormen Gewinne reduziert.

Die Regierung zeigte sich ihm dafür auch dankbar, benützte weiter seine Sachkenntnis und verlieh ihm immer höhere Aemter. Er wurde 1772 Vizepräsident, 1780 Präsident der Finanzkammer und 1783 wirklicher Geheimrat. Aber bei der Reorganisierung der Kammer im Jahre 1786 wurde er, gegen seinen Wunsch, in den Ruhestand versetzt. Ein Jahrzehnt später er-

hielt er wieder ein öffentliches Amt; auch gegen seinen Wunsch, aber nicht mehr von der österreichischen Regierung. Nach der Invasion der Lombardei durch die Franzosen im Jahre 1796 wurde er zum Mitgliede des Mailänder Stadtrates ernannt, und ein Jahr später, am 28. Juni ist er im Stadthause, wie ein Soldat auf seinem Posten gestorben.

In den ersten Jahren seiner Beamtenlaufbahn hat er, wie wir gesehen haben, mit seinen Freunden das „Caffé" herausgegeben, später hat er seine nationalökonomischen und historischen Studien fortgesetzt und außer einigen kleinen Arbeiten drei größere Schriften verfaßt:

1. Saggio della grandezza e decadenza del commercio di Milano sino all' anno 1750, später — 1763 und 1768 — umgearbeitet unter dem Titel Memorie storiche sulla economia pubblica dello stato di Milano, wobei zu bemerken ist, daß er unter Commercio sowohl Handel als Industrie versteht.

2. Sulle leggi vincolanti principalmente nel commercio dei grani. (Ueber die vorzüglich den Getreidehandel hemmenden Gesetze. Geschrieben 1769, veröffentlicht erst 1796.)

3. Das auch ins Französische und Deutsche (1774) übersetzte Hauptwerk über Nationalökonomie, die 1771 erschienenen mehrmals gedruckten, 1781 umgearbeiteten Meditazioni sulla economia politica.

Verri war kein glänzender Schriftsteller, kein genialer, die Welt mit neuen Ideen bereichernder Denker, aber ein fleißiger, gewissenhafter Arbeiter, stets nach erreichbaren, nicht zu hohen, dem Staate und den Bürgern nützlichen Zielen strebend. Er ist stets abhängig von seinen französischen Vorgängern; aber er war ein Mann der Praxis, mit vorzüglichem Geschäftsgeiste, mit scharfem Blicke für das Nützliche und Einträgliche. In der mit seinem Bruder Alessandro während dessen Aufenthalts in Paris und London (1766—1767) geführten Korrespondenz spielen, neben Schilderungen der Pariser und Londoner Gesellschaft, der französischen Encyklopädisten und den Zänkereien

mit Beccaria, die Projekte zu gewinnbringenden Privatgeschäften mit Import von Strümpfen, Rasirmessern, Scheeren, Manschetten, u. dgl. und Export von Incunabeln und seltenen Büchern eine große Rolle.

Und diesen für den eigenen Vorteil geschärften Blick, diesen kaufmännischen Instinkt übertrug er von dem privaten Haushalte auf den des Staats. Hand in Hand mit dem Studium der nationalökonomischen Theorien geht bei ihm die Beobachtung und Untersuchung der Verhältnisse seines engern Vaterlandes in Vergangenheit und Gegenwart. So erhalten seine Werke eine reale Grundlage, die freilich, weil aus den Zuständen eines einzelnen kleinen Binnenlandes gebildet, eine sehr enge ist. Dazu kommt noch, daß es damals mit der Statistik sehr schlecht bestellt war, so daß Verri seine Daten aus wenig verläßlichen oder ungenügenden Quellen zusammensuchen, oft mit Schätzungen und Vermutungen sich begnügen mußte. So gelangte er manchmal zu fehlerhaften, mitunter ganz falschen Schlüssen oder verwickelte sich in Widersprüche. In seinem ersten Schriftchen berechnete er die passive Handelsbilanz der Lombardei auf zehn Millionen jährlich für die letzten 20 Jahre. Giuseppe Baretti, obwohl von solchen Dingen nicht viel verstehend, griff das Werkchen in einer scharfen Kritik an, und fragte, nicht ohne Berechtigung, woher denn die Lombardei die 200 Millionen zum Ersatz dieses Deficits genommen, da sie doch keine Schulden gemacht habe. Eine vom Gouverneur der Lombardei aufgestellte Berechnung wies sogar nach, daß die Handelsbilanz mit 11 Millionen aktiv sei, und Verri kam dann nach langen Studien und Berechnungen zu dem Resultat, daß die Passivität nur anderthalb Millionen betrage!

Im Einzelnen mannigfache Reformen empfehlend und begründend, gelangt er nicht zur Aufstellung eines eigenen in sich geschlossenen Systems und schwankt zwischen dem physiokratischen und dem merkantilistischen. Neben richtigen und seiner Zeit vorauseilenden Ideen finden wir bei ihm noch mancherlei Ver-

altetes, neben den weitgehendsten Forderungen freien Verkehrs die Empfehlung einzelner Beschränkungen und Bevormundungen. Im Eingange seines Hauptwerkes scheint er Stellung gegen die Physiokraten nehmen zu wollen, aber in späteren Kapiteln ist er fast ganz Physiokrat und hat nur das eine Bedenken, daß die plötzliche Einführung einer einzigen, nur den Boden treffenden Steuer einer Beraubung der Grundbesitzer gleich käme und eine ungerechte, einseitige Begünstigung von Handel und Industrie wäre. Der Grundbesitzer, sagt er ganz richtig, könnte wegen der Konkurrenz der ausländischen Bodenprodukte die Steuer nicht überwälzen. Ueberhaupt sind Verri's Ansichten über Steuerüberwälzung und über die unverhältnismäßig starke Belastung der unbemittelten Klassen durch Verbrauchssteuern sehr richtige.

Eine Besteuerung des beweglichen Vermögens in Form einer Einkommensteuer oder einer Reduzierung der Zinsen der Staatsschuld findet er schwer oder gar nicht durchführbar, und deshalb empfiehlt er zur Ausgleichung und zur Ergänzung der Grundsteuer die Zölle, sowohl für Ein- als für Ausfuhr; nur die Transitzölle verwirft er. Aber die Grundbesitzer durch Getreidezölle zu schützen, fällt ihm garnicht ein; er kämpft vielmehr für die freie Getreide-Ausfuhr, die damals in der Lombardei sowohl gegen das Ausland als von einer Provinz in die andere ganz verboten oder sehr lästigen Beschränkungen unterworfen war. Mit ungeheuerem Aufwand von Daten und Raisonnements sucht er zu beweisen, einerseits, daß die strikte Durchführung des Ausfuhrverbots wegen des Schmuggels unmöglich wäre, andererseits, daß der freie Verkehr die Preise regulieren, die Produktion heben und den Getreidewucher verhindern würde, ohne daß eine Hungersnot zu befürchten wäre. Und selbst wenn infolge stärkerer Ausfuhr die Getreidepreise steigen sollten, wäre es kein Nachteil, vielmehr ein Vorteil für die Bauern, welche die ärmste und zahlreichste Klasse der Bevölkerung bilden. Diesem auch in unsern Tagen von denjenigen,

welche Getreideeinfuhrzölle fordern, ins Feld geführten Argument, begegnete schon damals Graf Carli mit dem Nachweise, daß nur ein sehr kleiner Teil der Bauern in der Lage sei Getreide zu verkaufen, die hohen Preise also nur der kleinen Zahl der Großgrundbesitzer zugute kommen würden.

Aber nur für Getreide und landwirtschaftliche Produkte, die keiner weitern Verarbeitung fähig sind, strebt Verri freie Ausfuhr an. Sonst fordert er, ganz im Sinne der Merkantilisten, Einfuhrzölle für Fabrikate und Ausfuhrzölle für Rohprodukte, also doppelten Schutz für die heimische Industrie. Ebenso hält er eine aktive Handelsbilanz für das dem Staat und den Privaten Nötigste und Zuträglichste, das Einströmen baren Geldes, das er die allgemeine Ware (merce universale) nennt, für das am meisten Anzustrebende. Er wünscht die weitgehendste Teilung des Bodens, denn er betrachtet die Latifundien und Fideikommisse als etwas sehr Schädliches; aber in spätern Ausgaben setzt er abschwächend hinzu: in monarchischen Staaten könne man sie doch nicht entbehren. Er tritt für Gewerbefreiheit, Aufhebung des Befähigungsnachweises, der amtlichen Warentaxen und der ganzen Zunftherrlichkeit ein, für freien Verkehr innerhalb des Landes, für Aufhebung aller Monopole und Privilegien, ja sogar für Abschaffung der Erfinderpatente. Er empfiehlt die Verbreitung nationalökonomischer Kenntnisse im Volke und geht in seinem Werke mit gutem Beispiele voran, wird aber mitunter in seinem Streben nach allgemeiner Verständlichkeit, gar zu weitschweifig. Mit seinem Dictum il mondo va da sè (Alles geht von selbst) und der Erklärung, daß jede direkte Einmischung des Staates in Handel und Industrie eine der beabsichtigten entgegengesetzte Wirkung hervorbringe, gelangt er fast bis zum freihändlerischen laissez faire laissez passer. Aber bei alledem ist er kein Himmelstürmer, kein radikaler Reformer, wie er dem konservativen Carli erschien. Die direkte zwingende Einmischung der Regierung verwerfend, empfiehlt er doch sanfte, indirekte, in ge-

wissen Fällen eine väterliche, nicht zu sichtbare Leitung und Bevormundung mit Prämien und Begünstigungen, sogar eine amtliche Prüfung und Attestierung der Qualität gewisser Fabrikate, wie Tuch, Leinwand u. dergl. Er ist ein Gegner der Großbetriebe und warnt vor „Uebermaß“ in Straßenbau und Kanalisierung. Aus denselben Gründen ist er auch Gegner der Viehzucht und Käseproduktion, weil dabei weniger Menschen als beim Ackerbau beschäftigt werden. — Nicht ganz klar sind seine Begriffe über das Verhältnis von Angebot und Nachfrage, und scheint er gar nicht zu berücksichtigen, daß vermehrtes Angebot, indem es den Preis drückt, auch wieder neue Käufer heranzieht.

Verri war nicht blos Nationalökonom, und ein juristisches ist vielleicht sein bestes Werk. Durch seinen Vater, den Gerichtspräsidenten und seinen Bruder, der das Ehrenamt eines Protektors der Gefangenen bekleidete, hatte er Gelegenheit die Mißbräuche und Schäden der Strafrechtspflege kennen zu lernen, und einer der schlimmsten dieser Uebelstände war die Anwendung der Folter gegen Angeklagte. Bereits in seinem 1764 herausgegebenen humoristischen Almanach Ilmal di milza hatte er die Tortur vorsichtig mit den leichten Waffen des Spottes angegriffen, 13 Jahre später ging er ihr mit seinen Osservazioni sulla Tortura ernster und schärfer zu Leibe. Man hatte damals anderswo schon die Agitation für ihre Abschaffung begonnen, aber der Mailänder Advokat Franchino Rusca plaidierte noch 1776 in seinen Osservazioni pratiche sopra la tortura nur für ihre Beschränkung und geänderte Anwendung, während der Sicilianer Vincenzo Malerba in seinem Ragionamento sopra la tortura 1777 für ihre unveränderte Beibehaltung eintrat. In ähnlichem Sinne hatte sich kurz vorher der alte Verri ausgesprochen, und Pietro's Schrift war daher gewissermaßen gegen seinen Vater gerichtet. Deshalb hat er sie auch nicht selbst veröffentlicht und sie ist erst einige Jahre nach seinem Tode (1804) erschienen.

In sehr geschickter Weise verband er darin die juristische Argumentation mit der historischen Darstellung des Prozesses gegen die der Verbreitung der Pest in Mailand im Jahre 1630 beschuldigten sogenannten Untori. Manzoni hat in seinen „Verlobten" eine unübertreffliche Schilderung dieser Pest gegeben und in einer besondern Schrift, „Geschichte der Schandsäule", auch diesen Prozeß behandelt. Aber die Schrift des berühmten Dichters erscheint uns wie eine Abschwächung der ihm wohl bekannten Verri's. Diese hatte zu ihrer Zeit große sachliche Bedeutung, während zur Zeit Manzoni's in einem civilisierten Lande gegen die Tortur schreiben, soviel als offene Thüren einrennen hieß. In der That suchte er für den Mailänder Justizmord mehr die Schlechtigkeit und Unwissenheit der Richter in diesem speziellen Falle als die Institution der Tortur verantwortlich zu machen. Auch fehlen seiner Schrift die Wärme und das empörte Rechtsgefühl, das aus der Verri's spricht.

Von dessen andern Schriften verdienen noch seine psycho-logisch-physiologischen Aufsätze „Ueber das Glück" und „Ueber Schmerz und Vergnügen" Erwähnung, die freilich auf mangelhaftem physiologischem Wissen beruhen. Doch will sein neuester französischer Biograph, Eugen Bouvy, darin manches mit Wundts Ansichten Uebereinstimmende gefunden haben. Ein liebenswürdiges Büchlein sind die erst lange nach Verri's Tod (1854) gedruckten „Erinnerungen für seine Tochter" (Ricordi a mia figlia). Er legt darin das höchste Gewicht auf die Moral, sehr geringes auf die Dogmen und Ceremonien, empfiehlt der Tochter tolerant zu sein, keine Mißachtung des herrschenden Glaubens zu zeigen, die religiösen Ceremonien und Andachten wie eine herrschende Mode mitzumachen, aber ohne Uebertreibung, sich vor den Spöttern über Religion in Acht zu nehmen, weil sie entweder seichte leichtsinnige Schwätzer oder böse Menschen sind. Er selbst hat freilich tieferes religiöses Gefühl nie gehabt und ging in manchen seiner nicht zur Veröffentlichung bestimmten Schriften fast bis zum reinen Deismus.

Scharf antipäpstlich und als Gegner des Mönchswesens äußerte er sich in einer 1783 verfaßten Schrift über den Verfall des Papsttums, obwohl er dessen politischen Wert für Italien anerkannte und in dessen Niedergang eine Schädigung seines Vaterlandes sah.

In politischer Beziehung bekannte sich Verri, dem Geiste seiner Zeit, seiner Stellung als Beamter und seinem Streben nach Beförderung und Gunst des Monarchen entsprechend, zum aufgeklärten Absolutismus, lobte Karl VI., verehrte Maria Theresia und bewunderte Joseph II. Erst nachdem er sein Amt verloren hatte, begann er im Stillen (in der Memoria cronologica dei cambiamenti pubblici dello stato di Milano) zu nörgeln und nicht blos Josephs überhastete Reformen, sondern auch die des bedächtigen Leopold II. zu tadeln.

In einem von ihm 1790 verfaßten, erst lange nach seinem Tode (1825) publizierten Verfassungsprojekt für die Lombardei beantragte er eine auf Grund eines sehr beschränkten Wahlrechts gebildete Landesvertretung mit dem Steuerbewilligungsrecht, die aber in andern Angelegenheiten nur ihren Rat zu geben hätte. War er hier schon von den Bewegungen in Frankreich beeinflußt, so machte ihn dann wieder der Sturz des französischen Königtums zum Anhänger des Absolutismus.

Als Kritiker und Aesthetiker nimmt Verri nur einen sehr bescheidenen Rang ein. Er fand als das Lobenswerteste in Goldoni's Komödien die Bestrafung des Lasters und Belohnung der Tugend, bewunderte Bettinelli's Lettere virgiliane und zeigte, vielleicht unter dem Einflusse persönlicher Antipathie, Geringschätzung von Parini's „Tag". Er verachtete den gothischen Stil, nannte den Mailänder Dom ein Monument roher Verschwendung und, wenn er in einer Allegorie den Tempel der Unwissenheit zu schildern unternimmt, macht er aus ihm ein „gothisches" Gebäude. Doch tadelte er auch die Einzwängung der Poesie in pedantische Regeln und wollte selbst mit einigen

Fehlern behafteten großen Schönheiten den Vorzug vor der korrekten Mittelmäßigkeit geben.

Die Hauptfehler Pietro Verri's waren außerordentliche Empfindlichkeit gegen Tadel und Neid auf die Erfolge Anderer, mochten sie nun Schriftsteller oder Kollegen im Amte sein. So ward er auf seinen alten Freund Graf Carli neidisch, als dieser ein höheres Amt als er erhielt und stellte es in den Briefen an seinen Bruder so dar, als ob Carli ihn ausnützen wolle, undankbar und eifersüchtig auf seine Erfolge wäre. Den französischen Schriftsteller Abbé Morellet hat er hochverehrt, so lange dieser ihn lobte; kaum glaubte er sich aber von ihm verletzt, als er schon auf ihn zu schimpfen begann, über seine Unhöflichkeit und Undankbarkeit klagte.

Ueberhaupt gab es unter seinen Freunden kaum einen, den er nicht der Undankbarkeit beschuldigte. Der undankbarste, ja der verächtlichste aller Menschen war aber nach seiner Darstellung sein intimster Jugendfreund Cesare Beccaria. Es ist wahr, daß er diesem Freunde manchen Dienst erwies. Er hat ihn, der gegen den Willen seiner Eltern geheiratet hatte, mit diesen ausgesöhnt; er hat den etwas trägen Beccaria zum Arbeiten ermuntert, ihm die Anregung zu dem Buche, „Von den Verbrechen und Strafen", das ihn berühmt machte, gegeben, im Vereine mit seinem Bruder Alessandro manche Daten dazu geliefert, bei dessen letzter Durchsicht und Drucklegung geholfen, ihn gegen die Angriffe Facchinei's verteidigt. Aber — das alles wissen wir nur aus den Angaben der Brüder Verri in ihren Briefen. Beccaria hat sie weder bestritten, noch als richtig anerkannt. Und es war auch weniger der Mangel an Dankbarkeit als der glänzende Erfolg Beccaria's, welcher die Brüder erbitterte und neidisch machte. Sie scheinen selbst den Wert von Beccaria's Buch nicht erkannt zu haben, und erst als der laute Beifall von Paris erscholl, wurden sie stutzig und fühlten sich wie um etwas gebracht, das ihnen gebührte. Als dann Beccaria zusammen mit Alessandro Verri nach Paris

reiste und dort bei den Schriftstellern und in den tonangebenden Salons außerordentlich gefeiert wurde, während der junge Verri, der ja noch gar nichts geleistet hatte, weniger beachtet wurde, da kannte ihre Erbitterung keine Grenzen mehr. Es giebt fast keine schlechte Eigenschaft, keine Lächerlichkeit und Gemeinheit die sie ihm nicht in ihren Briefen zuschrieben: Beccaria ist eitel, neidisch, furchtsam, träge, roh, unverschämt, im Glück hochmütig, nur freundlich, wenn er jemandens Dienste braucht, ein Plagiator, ein Caligula, ein Harlekin u. s. w.

Die Entfremdung zwischen den Jugendfreunden, zu der auch, wie es scheint, Eifersucht von Seite Beccaria's beitrug, hielt lange an; aber endlich näherten sie sich einander wieder, und im Anfange des 8. Jahrzehnts erfolgte die völlige Aussöhnung. In seiner Geschichte von Mailand hat Verri seinem Jugendfreunde und dessen Werke die höchsten Lobsprüche gewidmet, ohne auch nur anzudeuten, daß er daran mitgearbeitet habe. Auch Parini, auf den er früher nicht gut zu sprechen war, lernte er mit der Zeit, besonders während der französischen Invasion, besser schätzen.

Sehr schön hat Monti im dritten Gesang der Mascheroniana das Zusammentreffen von Parini, Verri und Beccaria im Jenseits geschildert.

Wir haben bereits mehrmals den Namen Carli's genannt, der sich noch vor Verri der Volkswirtschaft zuwendete, zu dessen Meditazioni sull' economia politica einen scharf kritischen Kommentar verfaßt, viel mehr als dieser geschrieben hat, aber weniger bekannt ist.

Im Jahre 1720 in Capodistria geboren, studierte Graf Gianrinaldo Carli in Padua, war dort von 1742 bis 1749 Professor der Astronomie und Nautik, und kehrte dann wegen seiner Familienverhältnisse nach der Heimat zurück, wo er eine Wollwarenfabrik mit sehr schlechtem Erfolg leitete. Inzwischen waren seit 1754 seine Münzgeschichte, die Schriften

über die ökonomischen und politischen Zustände Toscanas, über das Steuerwesen im Mailändischen u. a. erschienen, die ihm die Berufung nach Mailand (1765) als Präsidenten des Handelsrats und des Oberstudienrats eintrugen. Im Jahre 1771 wurde er zum Präsidenten der obersten Finanzdirektion und des königl. Oekonomiekollegiums der Lombardei ernannt und blieb über 20 Jahre in seinem Amte, aus dem er erst wegen geschwächter Gesundheit, einige Jahre vor seinem am 22. Februar 1795 erfolgten Tode austrat.

Carli hat sehr jung zu schreiben angefangen und konnte daher, trotz seiner vielen Reisen und seiner amtlichen Thätigkeit, sehr viel schreiben. Seine gesammelten Werke füllen achtzehn stattliche Bände, und manches ist noch ungedruckt. Mannigfaltig wie seine öffentliche und private Thätigkeit war auch seine schriftstellerische. Er schrieb freilich sehr schnell, oft recht flüchtig, nachlässig und styllos, und über die verschiedenartigsten Gegenstände: über Physik und Archäologie, Musik und Geographie, über Hexen und Nordlichter, Numismatik und Elektricität, übersetzte Hesiods Theogonie, bekämpfte die aristotelischen Theaterregeln und Rousseau's Contrat social u. s. w.

In seinem mehr als vierhundert Seiten zählenden Buche über die Fahrt der Argonauten (Della spedizione degli Argonauti in Colco) schildert er uns die Fahrt nach dem goldenen Bließ so genau und ausführlich, als ob er dabei gewesen wäre. Selbst die Konstruktion des Schiffes Argo beschreibt er und berechnet, daß die Expedition 67 Jahre vor der Zerstörung Trojas, also 1275 v. Ch. stattfand. Eine chronologische Schwierigkeit bietet ihm nur Anthra, die Mutter des Theseus, welche in der Ilias als Hofdame Helenas genannt wird, „während doch Theseus schon 22 Jahre vor der Zerstörung Trojas im Alter von 50 Jahren gestorben ist". Er hilft sich, indem er mit einem alten Kommentator Homers annimmt, daß es zwei Anthras gab. Aber könnte man nicht ebensogut annehmen, daß Anthra ihren Sohn überlebte und noch im Alter von

90 Jahren am königlich trojanischen Hofe diente? Für dieses im Genre Francesco Bianchini's geschriebene, halb pedantisch-gelehrte, halb phantastische Buch kann indessen dem Autor zur Entschuldigung dienen, daß es ein Jugendwerk war und daß er großmütig auf die Abstammung seiner Istrianer von den Argonauten und Kolchiern verzichtete.

Vernünftiger und in modernerm Geiste ist seine schon 1749 gegen des auch von Maffei bekämpften abergläubischen Abate Tartarotti Congresso notturno delle Lamie (Hexensabbath) gerichtete Dissertation über Zauber und Hexerei. Es steckt zwar in diesem Büchlein viel unverdaute Gelehrsamkeit und Bibelkunde, aber Carli gelangt schließlich zum Resultat, daß Zauberer und Hexen nur Geschöpfe der Unwissenheit, des Aberglaubens und Betrugs seien und verurteilt streng die Hexenrichter, welche „das Kreuz in der einen, das von der Unwissenheit geschärfte Schwert in der andern Hand" einfältigen Abergläubischen das Leben nehmen.

Vorzüglich zur Widerlegung von De Pauws Recherches philosophiques sur les Américains, von Bailly's Lettres sur l'Atlantide de Platon und einer Hypothese Buffons bestimmt, sind Carli's zwischen 1779 und 1784 geschriebenen Lettere americane, welche vielen Beifall bei den spanisch-amerikanischen Gelehrten und auch den Benjamin Franklins fanden. In der That zeugen diese fünfzig Briefe von einer genauen Kenntnis — soweit sie damals möglich war — der Sitten und Einrichtungen von Peru und Mexico vor der Eroberung durch die Spanier, deren Aehnlichkeit mit denen der Völker der alten Welt er nachzuweisen sich bemüht. Sie sind auch angenehmer zu lesen als Robertsons Geschichte von Amerika, die Carli in manchen Punkten berichtigt. Man kann ihm nicht zustimmen, wenn er die Bevölkerung und Civilisierung Amerikas von der untergegangenen platonischen Atlantis ableitet, aber er bezeichnet dies selbst nur als Hypothese. Man sieht ein, daß er die Amerikaner zu günstig schildert und man lernt jetzt das vor-

columbische Amerika aus modernen Werken besser und richtiger kennen, aber für Carli's Zeit war sein Werk eine sehr achtungswerte Leistung.

Dagegen sind seine an Hypothesen überreichen italienischen Altertümer (Delle antichità italiche), die ihrer Zeit geschätzt und zweimal gedruckt wurden, jetzt ganz wertlos. Ebenso geringen Wert, damals wie jetzt, hat seine, vorzüglich zur Widerlegung von Rousseau's Contrat social 1779 geschriebene, Abhandlung L'uomo libero ossia ragionamento sulla libertà naturale e civile dell' uomo. In ziemlich oberflächlicher Weise und ohne neue eigene Ideen sucht er darin die Entstehung der Familie, der menschlichen Gesellschaft, der natürlichen und der bürgerlichen Regierung (governo naturale und governo civile) zu erklären, um zu dem Resultat zu gelangen, daß die naturgemäßeste und beste Regierung die monarchische sei.

Das Hauptwerk Carli's, an dem er beinahe zehn Jahre arbeitete, ist das sechsbändige 1754—60 erschienene über das Münzwesen in Italien: Delle monete e della istituzione delle zecche d'Italia. In sehr gründlicher Weise, wenn auch nicht ohne manche kleine Irrtümer, behandelt er darin höchst weitschweifig die Münz- und Währungsgeschichte Italiens, sowohl als Historiker wie als Finanzmann und Numismatiker, stets mit Hinblick auf die Praxis und die Bedürfnisse von Staat und Gesellschaft, zugleich auch den Verkehrswert und die Kaufkraft des Geldes berücksichtigend. Das Werk wurde von seinen Zeitgenossen sehr hoch geschätzt und galt lange Zeit bei den Gerichten der Lombardei als entscheidende Autorität in einschlägigen Fragen.

Auch seine Schriften über den Getreidehandel (Riflessi sul libero commercio dei grani) und über die Handelsbilanzen der Staaten (Ragionamento sui bilanci economici) hatten ihrer Zeit vielen Wert für die Praxis. Die Wissenschaft hat er nicht um einen Schritt gefördert; er wußte aber sehr gut

die Ideen Anderer zu popularisieren und für die Praxis brauchbar zu machen. Als Theoretiker hat er sehr geringe Bedeutung, aber er war ein eminent nützlicher Praktiker.

Unmittelbar nach Carli's Uomo libero erschienen des Calabresen Francesco Antonio Grimaldi (1741—1783) auch gegen Rousseau gerichtete „Betrachtungen über die Ungleichheit unter den Menschen" (Riflessioni sopra l'ineguaglianza tra gli uomini, 1780). Ohne allzugroßen Aufwand von Gelehrsamkeit, meistens auf historische Werke und Reisebeschreibungen gestützt sucht er die Ungleichheit der Menschen aus den natürlichen Anlagen, Klima und Körperbeschaffenheit, aus der Erziehung und Stellung in der Gesellschaft abzuleiten. Er teilt demnach alle Ungleichheit in natürliche, sittliche und politische und gelangt zu dem, wenn nicht überzeugenden, doch fromme Gemüter beruhigenden Schlusse, daß die meisten Klagen der Menschen über die Ungleichheit aus ihrer Unkenntnis der von der göttlichen Vorsehung eingeführten Ordnung herrühren.

Von Grimaldi's „Pädagogischen Briefen über die Musik" und seinen gründlichen aber unerträglich ausführlichen „Annalen Neapels" (Annali del regno di Napoli) von den ältesten Zeiten, mit der Fortsetzung Cestari's bis 1211, mag es genügen hier die Titel zu erwähnen.

4. Toscanische, modenesische und venetianische Nationalökonomen.

Praktiker wie Carli und mehr die lokalen Verhältnisse berücksichtigende Nationalökonomen waren auch einige Toskaner und Venetianer:

Pompeo Neri (1707—1776) Professor des Staatsrechts und Regentschaftsrat in Toscana, von 1749—58 Präsident der Kommission für Reform der direkten Steuern in der Lombardei und endlich wieder in der Heimat Sekretär des Großherzogs Leopold, schrieb, von Belloni's Werk angeregt, über das Münzwesen (Osservazioni sopra il prezzo legale delle monete

e le difficoltà di prefinirlo e di sostenerlo) und über den Kataster in der Lombardei. Er stand unter dem Einflusse von Bandini und Quesnay, war aber freihändlerischer als ersterer. Er befürwortete in seiner 1767 geschriebenen, erst 1804 gedruckten Memoria sulla materia frumentaria die Befreiung des Getreidehandels von den ihn drückenden Fesseln und suchte nachzuweisen, daß in einem vorzüglich Ackerbau treibenden Lande, wie Toscana, hohe Getreidepreise die Industrie befördern, zur Erhöhung der Arbeitslöhne und Vermehrung der Bevölkerung beitragen.

Francesco Maria Gianni hat in seinen 1786 geschriebenen, 1792 gedruckten Meditazioni sulla teoria e pratica delle imposizioni e tasse pubbliche Bandini's Lehren in freihändlerischem Sinne weiter entwickelt. Theoretisch stimmt er in mehreren Punkten mit Verri überein, zieht aber aus ihnen andere Schlüsse für die Praxis und plaidiert für eine einzige, direkte, nur den Verbrauch treffende Steuer.

Mehr historisch als theoretisch ist des Volterraners Giov. Francesco Pagnini (1713—1789) für die Florentiner Finanz- und Handelsgeschichte wichtiges, 1765 erschienenes Werk mit dem langen Titel

Della decima e di varie altre gravezze imposte dal commune di Firenze e della moneta e della mercatura dei Fiorentini sino al secolo XVI.

Pagnini hat auch erläuternde Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von Locke's Schriften über das Münzwesen geschrieben.

In der Manier der damaligen pedantischen, mit rostiger Gelehrsamkeit prunkenden Kleinkrämer der Archäologie schrieb Antonio Zanon aus Udine (1696—1770) über Beförderung von Handel, Industrie und Landwirtschaft, mit besonderer Rücksicht auf sein Heimatländchen Friaul. Seine seit 1763 in Briefform herausgegebenen Abhandlungen, welche bei seinem Tode schon acht Bände bildeten, enthalten manche guten prak-

tischen Vorschläge für Verbesserungen in den genannten drei Gattungen der Erwerbsthätigkeit — so empfiehlt er unter anderm in allen Schulen und selbst an Studenten der Theologie Unterricht in der Landwirtschaft erteilen zu lassen. Die Briefe sind aber ungeheuer weitschweifig und geschwätzig, mit nicht immer echter Gelehrsamkeit und nicht zur Sache gehörenden Abschweifungen überladen. Selbst über Mode und Geschmack schreibt er in altväterischer, geschmackloser Weise.

Baretti, der beim Erscheinen des ersten Bandes der Lettere dell' Agricoltura, delle Arti e del Commercio sie in seiner Zeitschrift überaus gelobt hatte, schlug bei den folgenden einen immer kühlern Ton an, ärgerte sich über die eingeschalteten faden Anekdoten, über die Geschwätzigkeit und den unsinnigen Franzosenhaß Zanons und verlor beim dritten Bande vollends die Geduld.

Zanon hat als Theoretiker äußerst geringe Bedeutung und steht auch als Praktiker tief unter Carli, aber seinen Anregungen sind doch manche Verbesserungen in der Landwirtschaft und die Errichtung der ersten landwirtschaftlichen Akademie im Venetianischen zu verdanken.

Ein kurioser Nationalökonom und Finanzmann war der Litteraturhistoriker Gianbattista Corniani aus Brescia (1742 bis 1813). Außer einigen kleinern Schriften über Landwirtschaft, von nur lokalem Interesse, schrieb er 1796 seine Riflessioni sulle monete, in welchen er die Vorteile einer Verschlechterung des Geldes oder, wie er es nennt, Erhöhung des Wertes der Münzen, zu beweisen, also längst widerlegte Irrtümer wieder zu Ehren zu bringen suchte. Er meint, daß das schlechtere Geld den Export befördern, die Einfuhrzölle ersetzen und in manchen Fällen das Einströmen fremder, guter Gold- und Silbermünzen herbeiführen werde. Er argumentiert ungefähr wie die modernen Champions der Silberwährung, sieht aber doch ein, daß eine plötzliche bedeutende Verschlechterung der Münzen großen Schaden anrichten oder mißlingen würde,

weil das Volk den Streich merken könnte. Daher will er dem Hunde den Schweif nur stückweise stutzen und empfiehlt ein vorsichtiges, stufenweises Vorgehen bei der Verschlechterung.

Im achten Jahrzehnt herrschte auch im Herzogtum Modena viel Reformeifer und reges Interesse für volkswirtschaftliche Angelegenheiten. Von den dabei Thätigen sind besonders Ricci und Paradisi zu nennen.

Lodovico Ricci (1742—1799) hat 1787 eine sehr gute Arbeit über die Reform der wohlthätigen Institute in Modena (Riforma degli Istituti pii della città di Modena) geliefert. Es werden darin selbstverständlich die heimischen Anstalten am meisten berücksichtigt; aber die Schrift ist auch für Armenpflege im allgemeinen von großer Wichtigkeit und hat noch jetzt ihren Wert. Seine 1783 begonnene, unvollendet gebliebene Abhandlung über die Steuern (De' tributi) soll, nach einem Aufsatz von A. Setti in der Nuova Antologia vom 16. Januar 1886, eine für ihre Zeit und die praktischen Zwecke, denen sie dienen sollte, sehr gründliche und den Gegenstand auch von einem höhern Gesichtspunkte mit umfassender Anschauung beleuchtende sein.

Ricci hat verschiedene Aemter im Modenesischen bekleidet und ist als Finanzminister der cisalpinischen Republik gestorben.

Im Jahre 1772 wurde der 1736 in Vignola geborene Agostino Paradisi, der kurz vorher zum Sekretär der Mantuaner Akademie ernannt worden war, als Professor der Nationalökonomie nach Modena berufen. In seinen bis 1779 dort gehaltenen, noch ungedruckten Vorlesungen zeigt er sich (nach Ricca-Salerno) als Eklektiker, ein wenig physiokratisch angehaucht, aber stets das harmonische Zusammenwirken von Landwirtschaft, Handel und Industrie zum Wohle der Allgemeinheit und deren gleichmäßige Förderung befürwortend.

Er ist vielleicht der einzige Nationalökonom, der auch einen guten Namen als lyrischer Dichter hat. Seine Lyrik besteht

freilich größtenteils aus Gratulations- und Huldigungsgedichten und religiösen Liedern, an denen die tadellose Form mehr als der poetische Inhalt oder die Originalität der Gedanken gelobt werden. Für seine beste Ode wird die auf die Statue des Herzogs Franz III. gehalten.

Paradisi wurde von seinem Souverän in den Grafenstand erhoben und zum Leiter des Unterrichtswesens in Reggio ernannt, wo er schon 1783 starb.

5. Ortes.

Wenn man vor dem letzten Viertel des Jahrhunderts von Nationalökonomie spricht, so ist dies gewissermaßen ein Anachronismus, denn das Wort existierte damals noch nicht. Die vielen Schriftsteller, welche in Italien und andern Ländern über Volkswirtschaft und Staatsfinanzen schrieben, nannten ihre Wissenschaft Economia civile, economia pubblica, political economy, sprachen von Felicità pubblica oder Wealth of nations, gebrauchten auch wohl ganz allgemeine Ausdrücke, wie Recherches, Réflexions u. s. w. Den Namen Nationalökonomie hat erst der venetianische Geistliche Giammaria Ortes der Wissenschaft gegeben, da er zuerst seinem 1774 erschienenen Hauptwerk über Volkswirtschaft den Titel Economia nazionale gab.

Aber nicht blos wegen dieser Patenschaft verdient der in Italien manchmal überschätzte, im Auslande zu wenig bekannte Mann Beachtung. Er ist auch ein eigenartiger Charakter, originell und selbständig in seinen volkswirtschaftlichen und politischen Ideen, oft paradox und widerspruchsvoll, oft aber auch das Richtige treffend. Hochmütig sieht er auf die anderen Nationalökonomen herab, ist stets anderer Meinung als diese, aber nicht immer konsequent in seiner eigenen. Unerschrocken und derb seine Meinung sagend, und doch manchmal den Verdacht erweckend, daß er es gar nicht ernst meine, sich nur über seine Leser lustig mache; sich in die minutiösesten Berechnungen über

Arbeitsleistung und Lohn, Lebensunterhalt und Güterverteilung einlassend und auf unsicherster Grundlage bauend; an alten Lehren und Vorurteilen festhaltend, sie eifrig verteidigend und wieder den modernsten Reformern vorauseilend. Dabei war er auch ein großer Musikfreund, hat über die Theorie des Musikdramas geschrieben und schon in dem zwölfjährigen Mozart den künftigen großen Meister erkannt.

Ortes wurde am 2. März 1713 in Venedig geboren und legte sehr jung das Mönchsgelübde in dem Camaldulenserkloster zu Murano ab. Nach dem Tode seines Vaters, eines wohlhabenden Glasperlenfabrikanten, wurde sein Gelübde von der geistlichen Behörde für ungiltig erklärt. Er blieb Weltgeistlicher, gab aber nach dem Tode seiner Mutter auch die Seelsorge auf und lebte unabhängig von seinem Vermögen, machte Reisen in Italien und Deutschland und ist im Jahre 1790 in Venedig gestorben.

Bei seinem Stande als Geistlicher ist es begreiflich, daß er ein Gegner des aufgeklärten Absolutismus und der modernen irreligiösen Philosophie war; aber er gesteht, daß unter diesen Freigeistern sich wohl die schlimmsten Charaktere aber auch die größten Talente finden und verwirft, auf eigene Forschung dringend, jeden Autoritätsglauben, mit Ausnahme natürlich des katholischen Glaubens. Aber es scheinen mehr äußere Rücksichten und Vernunfterwägungen als tieferes Gefühl und innere Ueberzeugung gewesen zu sein, welche ihn zu häufigen Reverenzen vor dem Christentum, der Kirche und ihren Einrichtungen bewogen. In seinem 1780 erschienenen Buche „Ueber Religion und Regierung“ (Della religione e del governo dei popoli) und in der Vorrede zu den kurz vor seinem Tode erschienenen Riflessioni sulla popolazione verficht er die Notwendigkeit der Coexistenz von zwei von einander unabhängigen aber einträchtig wirkenden Mächten, der geistlichen und weltlichen, in jedem Staate, also gewissermaßen die Theorie der freien Kirche im freien Staate. Aber diese anscheinend freisinnige Anschauung

wird durch die Forderung der Glaubenseinheit, durch höchst intolerante Beurteilung aller nichtkatholischen Religionen und Billigung der Ketzerverfolgungen auf ihren wahren Wert reduziert. Religiöse Toleranz ist ihm gleich mit Aufhebung aller Religion, und die Bestrafung der Ketzer und Ungläubigen habe nur aufgehört, weil ihrer zu viele geworden seien, so daß die Regierungen nicht genug Eisen und Feuer zu ihrer Züchtigung hätten.

Die einzig wahre Religion ist also für ihn die katholische, und diese ist ihm mit der natürlichen identisch. Diese Behauptung rief ihrer Zeit in katholischen Kreisen viel Bedenken hervor, mehr aber noch seine Lehre von der Notwendigkeit der zwei Mächte im Staate. Man fragte ihn, wie könnte er dann die Vereinigung beider Gewalten in einer Hand, wie es im Kirchenstaate der Fall sei, rechtfertigen, und warum könnte dann nicht ebensogut ein protestantischer Souverän beide Gewalten in sich vereinigen? Ortes antwortete mit Sophismen, mit entstellter Darstellung der Geschichte des Kirchenstaats, und Herabwürdigung des Protestantismus, was aber alles zusammen nur darauf hinauslief, daß doch die weltliche Gewalt der Kirche unterworfen sein müsse.

Als Nationalökonom trat er zuerst auf 1771, mit der Schrift über „Populäre Irrtümer der Nationalökonomie in Bezug auf die gegenwärtigen Streitigkeiten zwischen Geistlichen und Laien wegen der Besitztümer“, dem 1774 seine zweibändige Economia nazionale folgte. In diesen beiden Werken steht er noch auf konservativem Standpunkte, tritt eifrig für den Besitz, und zwar für den Grundbesitz der Kirche und für den Feudalismus ein. Wie er auch später in andern Punkten seine Meinung ändern mag, in einem bleibt er stets konsequent: Für den Grundbesitz, den Reichtum, und nicht blos für ein anständiges Einkommen der Geistlichkeit, kämpft er mit allem Aufwand seines Geistes, mit guten und schlechten Gründen und mit Sophismen.

So stellt er dem, was er die sieben Irrtümer der Nationalökonomen nennt, sieben Behauptungen entgegen, welche er für Wahrheiten erklärt. Von diesen sind die vorangeschickten drei Axiome mehr allgemeiner Natur aber doch nur zur Vorbereitung für die folgenden vier bestimmt. Demnach sind

Irrtümer:	Wahrheiten:
Das Einkommen der Geistlichkeit	
ist zu groß	es kann nie zu groß sein.
Das Ansehen der Geistlichkeit ist gesunken	
wegen ihrer Reichtümer	wegen ihrer Armut.
Der Reichtum der Geistlichkeit macht das Volk	
arm	reich.
Die Wirtschaft der Geistlichkeit hat sich zu richten nach den Verhältnissen	
der Vergangenheit	der Gegenwart.

Als Beispiel für seine Beweisführung mag dienen, daß er erklärt, man dürfe den Geistlichen ihren Besitz deshalb nicht nehmen, weil sie dann das evangelische Gebot der *freiwilligen* Armut nicht mehr erfüllen könnten. Dabei findet er den Luxus in Kirchenausschmückung und Kleidung der Geistlichen für die „Majestät und Würde des Priestertums" sehr nötig. Dann berechnet er, daß die Geistlichen in Italien *nur* ein Drittel des Bodens besitzen, was nach seiner Berechnung nur ein Zwanzigstel des Nationalvermögens ausmacht, da er zu diesem auch die Arbeitskraft der ganzen Bevölkerung rechnet. Und dieses Drittel besitzen sie nicht als Geistliche, sondern als Grundbesitzer. Was für einen Unterschied macht es aber für die übrige Bevölkerung, ob die Grundherren Laien oder Geistliche sind?

Von dem reichen, bei ihm für den Klerus gedeckten Tisch fallen auch einige Brocken für den Feudaladel ab, während die Monarchen noch ganz aus dem Spiel gelassen werden. So behauptet er die Unmöglichkeit der gleichen Verteilung von Grund und Boden und sucht aus der Entstehung der mensch=

lichen Gesellschaft und der Staaten die Notwendigkeit des Groß-grundbesitzes zu beweisen. Wenn Gleichheit des Besitzes be-stünde, sagt er, würde Niemand arbeiten wollen und das Nationalkapital aufgezehrt werden; in jedem Stande, bei Kauf-leuten, Handwerkern u. dergl., besonders aber bei der Landwirt-schaft, müsse es eine Teilung der Arbeit geben, zwischen Be-sitzern, Leitern und Anordnern einerseits und besitzlosen Arbeitern andererseits. Der große Grundbesitz müsse durch Fideikommisse in den Familien festgehalten werden, und noch größeren Schutz verdiene der Besitz der Kirche. Nur von den Aermsten und Trägsten würde der Besitz des Adels und der Kirche ange-feindet. Die Enteignung dieser Stände würde nur die Be-reicherung der habsüchtigen Kaufleute und Fabrikanten zur Folge haben.

Im Allgemeinen ist der Grundgedanke der ersten Werke Ortes' ungefähr: Alles was ist, ist vernünftig; aber mit dem pessimistischen Zusatz: weil es nicht verbessert werden kann. Auf Grund sehr detaillierter, aber auch sehr anfechtbarer Be-rechnungen, von denen er selbst zugibt, daß sie mit den wirk-lichen Verhältnissen in dem von ihm am besten gekannten Staat (Venedig) nicht übereinstimmen, gelangt er zu dem Resultat, daß ein Staat in Mitteleuropa, von 15000 italienischen Quadratmeilen, wovon zwei Drittel anbaufähig sind, bei einer Bevölkerung von drei Millionen in Bezug auf Erzeugung und Verbrauch sich in vollständigem Gleichgewicht befinde und vom Auslande ganz unabhängig sei. Ist die Bevölkerung dichter, so muß ein entsprechend größerer Teil derselben sich der Industrie widmen. Aber stets, meint er, entspricht die Bevölkerung dem Areal, denn man sieht ja, daß die Menschen leben und sich ernähren. Der Wohlstand kann nicht abnehmen und nicht zu-nehmen. Alle Bemühungen der Regierungen, alle Projekte der Philosophen zur Verbesserung der sozialen Lage der Allge-meinheit sind verlorene Mühe, und wenn wir trotzdem solche Projekte immerfort auftauchen sehen, so ist ihr Zweck nur der,

den Privatinteressen der Projektanten oder einzelner Klassen, die man mit dem Mäntelchen des allgemeinen Wohls umhüllt, zu dienen. Denn Reiche und Arme hat es immer gegeben und wird es stets geben, das liegt in den ewigen Naturgesetzen. Der Erfolg aller dieser Projekte ist nicht Vermehrung des Gesamtvermögens, sondern nur eine Deplacierung — was der Eine mehr bekommt, das verliert der Andere, je größer der Reichtum Einzelner, desto größer die Armut der Menge. Deshalb will er keine Verbesserungsvorschläge machen, nur untersuchen, woher Reichtum und Armut entstehen und beweisen, daß der Reichtum eigentlich eine unnütze Last sei.

Wie das Kapital, so sei auch die Arbeitsleistung der Gesamtheit eine unveränderliche Größe. In jedem Staate ist zur Bestreitung aller Bedürfnisse der Bevölkerung ein bestimmtes Maß von Arbeit zu leisten und kann von der Bevölkerung (seines Normalstaates) in dreihundert Arbeitstagen bei acht Stunden täglicher Arbeit geleistet werden. Denn von den vierundzwanzig Stunden des Tages gehören acht dem Schlafe, acht der Arbeit und acht der Ruhe und Erholung. Jede Arbeit ermüdet den Geist und den Körper und macht daher Ruhe und Erholung nötig, damit der Mensch dann mit frischer Kraft und Lust zur Arbeit zurückkehren könne. So ist Ortes der erste, welcher das Prinzip des Achtstundentages aufstellt und begründet. Ihm schloß sich einige Jahre später Filangieri an.

Arbeitet Jemand zu viel, fährt Ortes fort, so entzieht er einem Andern die Arbeit, zwingt ihn zum Müßiggang oder zur Ueberproduktion. Dieselbe Wirkung habe die Arbeit von Frauen und Kindern, welche erwachsenen Männern Konkurrenz mache. Doch will er den Frauen leichtere, ihren geringeren Kräften angemessene Arbeit gestatten. Ja, er geht sogar so weit, eine gewisse Zahl von Bettlern zu dulden, wenn für sie keine Arbeit vorhanden ist, und macht sich über die lustig, welche den Arbeitslosen Arbeit verschaffen, die Natur korrigieren

wollen, wie er es nennt. „Die müßigen Armen sind die notwendige Konsequenz der müßigen Reichen“ sagte er schon in seinem Hauptwerke, wo er noch streng konservativ war. In seinen Riflessioni sulla popolazione delle nazioni per rapporto alla economia nazionale, welche erst kurz vor seinem Tode, nicht ganz vollendet, erschienen, machte er eine starke Schwenkung nach links, nahm eine Stellung ein, welche seinen Zeitgenossen ziemlich revolutionär erscheinen mußte, und gelangte beinahe bis zum sogenannten ehernen Lohngesetz. Die abhängigen Arbeiter, erklärt er, bekommen von ihren Herren nur so viel Lohn, als gerade zu ihrem Lebensunterhalt reicht, damit sie für ihre Herren allein arbeiten sollen.

Auf diesem Wege gelangt er, lange vor Malthus, dazu, die Gefahr der Ueberbevölkerung zu erblicken, und schlägt Mittel dagegen vor, zu einer Zeit, als fast alle Staatsmänner nur an Vermehrung der Bevölkerung dachten. Er erklärt die Beförderung der Einwanderung armer Arbeiter für ebenso unsinnig und schädlich, wie die damals in Italien so zahlreichen Stiftungen zur Ausheiratung armer Mädchen, denn dadurch vermehre man nur die Zahl der Proletarier. Deshalb hält er auch den Cölibat der Geistlichen und die Untrennbarkeit der Ehe als Hemmschuhe der Bevölkerungszunahme für nützliche Einrichtungen. Selbst die Rettung von Selbstmördern und die Erhaltung Untauglicher am Leben möchte er tadeln, „wenn es nicht gegen die Religion wäre“.

Aber, fährt er fort, die Reichen wollen die arme Bevölkerung vermehren, um mehr Menschen zu haben, welche mit ihrer Existenz von ihnen abhängen, während sie selbst wenig Kinder zeugen, um ihr Vermögen nicht unter viele Erben teilen zu müssen. Damit einige sich bereichern, müssen viele Arme in den beschwerlichen und gefährlichen Arbeiten der Bergwerke, bei der Schifffahrt u. dergl. sich abmühen. Der Reichtum der Großen beruhe auf der Armut der großen Menge. Jede Vermehrung des Nationalvermögens komme nur den

Monarchen und den Großen zu statten, während sie die Armut und Bedrückung des Volkes vermehre. Ebenso werde durch Eroberungen der Reichtum eines Landes nicht vermehrt, nur der des Monarchen und der höherstehenden Klassen, für welche neue einträgliche Aemter geschaffen werden, während das übrige Volk dabei noch ärmer wird. Denn die Politik ist eigentlich nur die Kunst zu betrügen, und sie wird von den Monarchen nicht blos zur Unterwerfung und Besiegung fremder Nationen, sondern auch zur Unterjochung des eigenen Volkes benutzt. Ja, die Despotie der christlichen Souveräne ist beinahe ebenso schlimm, wie die der Türken und Heiden, nur etwas schlauer und verhüllter.

So ward Ortes, der als Verteidiger der Feudalherren und des reichen Klerus ausgezogen war, am Ende seiner Laufbahn kurz vor der französischen Revolution, fast zum roten Demokraten.

Aber bei allen Inkonsequenzen, die man ihm vorwerfen mag, muß man doch zugeben, daß er manches richtiger begriffen und früher erkannt hat, als die anderen Nationalökonomen seiner Zeit. Wir haben seine Theorie des Achtstundentages und der Ueberbevölkerung bereits erwähnt; er hat aber auch das Heil des Staates, nicht wie die Merkantilisten in der Hereinziehung des baren Geldes gesehen, nicht wie die Physiokraten, den Boden für die einzige Vermögensquelle gehalten, sondern die wertbildende Kraft der Arbeit in Rechnung gezogen und, richtiger als Adam Smith, auch die geistigen Arbeiter zu den produktiven gezählt. Es wimmelt dagegen bei ihm auch von Irrtümern, falschen und einseitigen Anschauungen, und die wenigen Goldkörner muß man aus dickbändigen, schwerfällig und weitschweifig geschriebenen Werken heraussuchen.

6. Beccaria.

Der venetianische Geistliche hat die Ehelosigkeit als Mittel zur Beförderung des Volkswohlstandes gepriesen, ein lom-

bardischer Edelmann, der zweimal verheiratet war, hat in seinen Vorlesungen über Nationalökonomie mit schwungvollen Worten die Ehe verherrlicht. Aber es war nicht dieses umfangreiche Werk, sondern das kleine Büchlein „Von den Verbrechen und Strafen", welches den Marchese Cesare Beccaria berühmt gemacht hat. Und wie die Bedeutung seiner Werke in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem Umfange steht, so bestand auch sein Charakter aus Gegensätzen und Widersprüchen.

Neben seinem praktischen, nach Erfolg, Aemtern und Auszeichnungen strebenden Jugendfreunde Pietro Verri erscheint uns Beccaria als indolenter Träumer, als sentimentaler, selbstloser Gefühlsmensch, und dabei war Mathematik sein Lieblingsstudium, berechnete er die Gewinn- und Verlustchancen der Schmuggler mit algebraischen Formeln, stellte die genauesten Berechnungen über Münze und Währung an und machte schon 1780 (im Verein mit Paolo Frisi) Vorschläge für ein neues Maßsystem, das mit dem später von der französischen Republik eingeführten viele Aehnlichkeit hat. Er hat aus Liebe und gegen den Willen seiner Eltern geheiratet, konnte es, aus Sehnsucht nach seiner Frau, nicht länger als einige Wochen in Paris aushalten, und als diese Frau starb, ging er sechs Wochen später eine zweite Ehe ein.

Er schrieb ein von edler Menschenliebe diktiertes Werk gegen die Todesstrafe und die grausame Rechtspflege seiner Zeit und als sein Diener ihn bestahl, wollte er ihn foltern lassen. Er schrieb in schwerfälliger, dunkler und geschmackloser Sprache ein Buch über den Styl und in tadellos reinem und klarem Style ein juristisches Werk.

Im Jahre 1738 in Mailand geboren, hatte Beccaria seine Erziehung im Jesuitenkollegium zu Parma erhalten und war dann im Alter von fünfzehn Jahren nach Mailand zurückgekehrt, wo er sich dem Verrischen Kreise junger Leute anschloß und sich der Lektüre der Werke der französischen Reformer und Aufklärer eifrig hingab, ohne dabei die Mathematik zu ver-

nachlässigen. So schrieb er schon als Vierundzwanzigjähriger sein erstes Werk über das lombardische Münzwesen: Del disordine e de' rimedj delle monete nello stato di Milano, das manches Neue enthielt und eine lebhafte Polemik hervorrief. Unter dem Antrieb und mit Unterstützung der Brüder Verri schrieb dann der nicht eben schreiblustige Mann im Laufe von 10 Monaten (1763) sein Buch Dei delitti e delle pene, das anonym in Livorno erschien. Es erregte gleich beim Erscheinen großes Aufsehen, machte den Verfasser, sobald sein Name bekannt wurde, zum berühmten Manne, wurde vielmals gedruckt und in fremde Sprachen — schon 1765 in die englische — übertragen.

Linguet hat 1779 in seinen Annales politiques behauptet, das Buch sei in Folge eines Auftrages der französischen Encyklopädisten, zu dessen Ausführung sich kein anderer hergeben wollte, von Beccaria in höchst ungenügender Weise geschrieben und erst von Abbé Morellet in eine halbwegs befriedigende Form gebracht worden. Das ist nun thatsächlich falsch, aber in gewissem Sinne doch wahr. Das Werkchen Beccaria's ist die Frucht seines Studiums der von ihm so eifrig bewunderten französischen Philosophen, ganz in ihrem Geiste und Style, nach ihren Lehren geschrieben. Er selbst sagte in einem Briefe an Morellet, der es ins Französische übersetzte. „Je dois tout moi-même aux livres français. . . . D' Alembert, Diderot, Helvetius, Buffon, noms illustres, et qu'on ne peut entendre prononcer sans être ému, vos ouvrages immortels sont ma lecture continuelle, l'objet de mes occupations pendant les jours, et de mes méditations dans le silence des nuits.“

Dies erklärt auch die überaus günstige Aufnahme die das Buch und sein Verfasser in Frankreich fanden. Im Laufe von zwei Jahren erschien ein halbes Dutzend französischer Uebersetzungen. Voltaire gab seiner denselben Gegenstand behandelnden Schrift den Titel Commentaire sur le livre des délits et des peines und sagte am Schlusse, er schäme sich nach

Beccaria über dasselbe Sujet geschrieben zu haben und begnüge sich zu wünschen, man möge das Werk dieses Menschenfreundes recht fleißig lesen. Als Beccaria, von Morellet eingeladen, im Jahre 1766 nach Paris kam, fand er bei den Philosophen und in den tonangebenden Salons die glänzendste Aufnahme.

Das bei seinem Erscheinen überaus gelobte und bewunderte, überall gelesene Buch gehört jetzt zu den Büchern, die vielberühmt sind, aber wenig gelesen werden, weil es seinen Zweck erfüllt, sich selbst überflüssig gemacht hat. Ein großer Teil von den Reformen, die es befürwortete, sind seitdem ausgeführt worden, Kaiserin Katharina und Großherzog Leopold haben es bei Abfassung ihrer Gesetzbücher benutzt, letzterer auf dessen Anregung die Todesstrafe in Toscana aufgehoben, während wieder manche phantastische Vorschläge Beccaria's der Vergessenheit anheimgefallen sind. Er war kein erfinderischer selbstschaffender Geist, aber für neue Ideen leicht empfänglich, sich schnell für das Gute und Schöne erwärmend und mit dem ganzen Feuer einer innigen Ueberzeugung, mit großem Vertrauen auf die bessern Seiten der menschlichen Natur dafür eintretend. Er hat sein Buch nicht als Jurist, sondern als Philosoph und Menschenfreund geschrieben, und gerade einer der größten Philosophen, der größte jener Zeit, hat die Schwäche der Argumentation gegen die Todesstrafe aufgezeigt und Beccaria affektierter Humanität beschuldigt.

In der That lassen sich auch seine Gründe für Abschaffung der Todesstrafe zum Teil gegen jede Strafe überhaupt ins Feld führen, da er als ihren Zweck nur die Abschreckung und die Verhütung weiterer Verbrechen statuiert. Andererseits erscheint das lebenslängliche strenge Zuchthaus, womit er die Todesstrafe ersetzen will, in seiner Darstellung noch inhumaner als diese. Auch hat er von dem Argument, daß dem nicht hingerichteten Verbrecher stets die Möglichkeit bleibt, sich zu bessern und ein nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu werden, keinen Gebrauch gemacht. Die Tortur hat er nicht

so gut wie später Verri bekämpft, dagegen ist das, was er gegen grausame Strafen und Verschärfungen der Todesstrafe sagt, sehr überzeugend und human.

Zu den von ihm geforderten, seit dem Erscheinen seines Buches ausgeführten Reformen gehören die öffentlichen Schwurgerichte, die Gleichstellung aller Bürger vor dem Strafgesetze, die Nichtbeeidigung des Angeklagten, die Aufhebung der kirchlichen Verbrecherasyle und anderes, minder Wichtiges. Die Frage der Todesstrafe ist noch eine offene, und manches, was Beccaria vor mehr als einem Jahrhundert forderte, gehört in vielen Ländern noch zu den frommen Wünschen. So z. B. die vollkommene Klarheit und allgemeine Verständlichkeit der Strafgesetze, möglichst kurze und gelinde Untersuchungshaft, schnelle und unfehlbare Bestrafung der Verbrechen, Verhinderung der Auswanderung, nicht durch Gesetze und Strafen, sondern durch Hebung des Volkswohlstandes.

Von zweifelhaftem Wert und leicht anfechtbar sind dagegen manche andere von seinen Ansichten und Vorschlägen, wie z. B. die, zum Teil schon von Aristoteles verlangte, enge Beschränkung der Richter auf den Buchstaben des Gesetzes, die Aufhebung des Begnadigungsrechts des Monarchen, eine Art von lex talionis für verleumderische Ankläger, ungefähr wie es in dem biblischen Gesetz gegen falsche Zeugen (Deuter. XIX, 17) statuiert ist. Auch legt er bei Abmessung der Strafe zu geringes Gewicht auf die Absicht des Verbrechers.

Zur Verhütung und Verminderung der Verbrechen empfiehlt er Sparsamkeit im Verbieten und im Erlassen von unnötigen Verordnungen, Gleichberechtigung aller Bürger, Vermehrung des Vertrauens in die Unparteilichkeit der Gerichtshöfe durch bessere, gegenseitige Kontrolle der Richter, dann Aufklärung und bessere Erziehung des Volkes nach den Lehren Rousseaus und Belohnung tugendhafter Handlungen. Im Geiste seiner Zeit tritt er für den aufgeklärten Absolutismus ein, erklärt, daß jeder aufgeklärte Bürger die Stärkung der fürstlichen Macht

wünschen müsse und freut sich der Fortschritte seines Jahrhunderts, welches die rohen Gesetze und Sitten des Mittelalters mildert; aber er hat nicht Voltaire's Respekt vor dem klassischen Altertum und nennt einmal die Römer geradezu Barbaren. Weniger schroff als seine Franzosen tritt er gegen die Kirche auf. Er zählt zwar zu den Nachteilen der Todesstrafe, unter anderm auch, daß die Verbrecher gewöhnlich vor der Hinrichtung volle Absolution erhalten und tadelt etwas schüchtern den Müßiggang der Mönche und die grausamen Ketzerverfolgungen des Mittelalters, aber er hält auch die Glaubenseinheit in jedem Staate sowie eine Art von kirchlichem Gerichtshof mit der Macht zu strafen für notwendig.

Wenn uns jetzt vieles in Beccaria's Werk veraltet und überholt erscheint, so war es doch für seine Zeit ein fast revolutionäres Buch zu nennen und wurde demgemäß von der venetianischen Regierung verboten. Von der österreichischen war es daher eine wahrhaft freisinnige That, als sie dem Verfasser, wenige Jahre später (1768) den neuen Lehrstuhl der Volkswirtschaft an der Mailänder Hochschule verlieh und ihn 1771 zum Oberfinanzrat ernannte. Zwanzig Jahre später wurde er in die Kommission für Justizreform berufen. Seiner angeborenen Schreibfaulheit nachgebend, hat er als Beamter bis zu seinem am 28. November 1794 erfolgten Tode, außer der kleinen Abhandlung über das Maßsystem, nichts Nennenswertes geschrieben. Dagegen hat er seine Amtspflichten sehr treu erfüllt und, besonders gelegentlich der Arbeitslosigkeit der Seidenspinner und -Weber in Como, sehr wohlthätig gewirkt.

Auch in seinen seit 1769 gehaltenen, erst 1804 unter dem Titel Elementi di economia pubblica gedruckten volkswirtschaftlichen Vorlesungen ist Beccaria in vielem von den Franzosen abhängig. Er kennt von englischen Autoren dieses Fachs nur Hume, von seinen italienischen Vorgängern, wie es scheint, nur Genovesi. Auch ist er weniger originell als in dem Buche über die Verbrechen. Er will kein neues System auf-

stellen, sondern nur in möglichst klarer, einfacher Weise, ohne Kunstausdrücke, ohne dogmatische und autoritäre Lehrmeinungen, seine Zuhörer unterrichten. Man kann ihn daher weder mit Roscher den Physiokraten noch mit Ugoni den Merkantilisten zuzählen. Doch steht er letzteren näher, und manchmal äußert er auch recht freisinnige Ansichten, wie er ja schon in „Verbrechen und Strafen“ zu der fast sozialistisch klingenden Bezeichnung des Eigentums als eines „schrecklichen, vielleicht nicht einmal notwendigen Rechts“ gelangt war.

In den vier Büchern seines Werkes behandelt er die Nationalökonomie im Allgemeinen, Landwirtschaft, Bergbau und Fischerei, Industrie und Handwerk, Handel, Kredit, Münz- und Bankwesen. Er definirt als Zweck des Staates nicht blos die Verteidigung gegen äußere Feinde und Erhaltung der Ruhe und Ordnung im Innern, sondern auch die Zügelung maßloser Gelüste Einzelner und die Anspornung des trägen Volkes zu nutzbringender Thätigkeit. Demgemäß wünscht er auch eine staatliche Bevormundung der Landwirtschaft durch Prämien und Steuerpolitik, erklärt sich gegen die unbedingt freie Getreideausfuhr und in gewissen Fällen für Ausfuhrzölle auf Getreide. Er findet die Fideikommisse schädlich, aber auch die Zwergwirtschaft, und empfiehlt Verteilung von Grundstücken an Veteranen, Verbesserung der Verkehrsmittel, bessere Nahrung, Kleidung, Wohnung und Unterricht für die ländlichen Arbeiter. Landwirtschaft und Industrie können und sollen im Staate gleichmäßig gedeihen, aber letztere bedarf größeren Schutzes, da der Großgrundbesitz sie gern anfeindet und ihr alle Steuern aufzuladen sucht. Für die Industrie fordert er indessen keine Treibhauspflege. Man muß nicht alles im Inlande fabrizieren wollen, besonders nicht *das*, wozu man das Rohmaterial erst einführen müßte; auch erleichtere die Einfuhr ausländischer Manufakturen manchmal die Ausfuhr der einheimischen.

Er ist ein entschiedener Gegner der Monopole und Privilegien, der Zünfte mit ihren beschwerlichen Förmlichkeiten und

ewigen Streitigkeiten, wünscht aber doch Schutz der Industrie durch Einfuhrzölle auf ausländische Fabrikate und Ausfuhrzölle für gewisse Rohprodukte, ferner Prämien und Ehrungen für verdiente Fabrikanten. Ja er ist, wie Verri, für eine gewisse Staatsaufsicht über die Fabriken, Prüfung und Bescheinigung der Güte der Fabrikate. Doch möchte er dem Fabrikanten die Freiheit lassen seine Ware auch ungeprüft auf den Markt zu bringen.

Wenn er auch den auswärtigen Handel für vorteilhafter und nutzbringender hält als den auf das Inland beschränkten, so ist er doch kein blinder Verehrer der aktiven Handelsbilanz und findet den Umlauf von zu viel Bargeld eher schädlich. Er glaubt überhaupt nicht an die Möglichkeit einer durch längere Zeit fortdauernden passiven Bilanz, da die starke Geldausfuhr die Warenpreise im Inlande drücke und dadurch die Ausfuhr wieder erleichtere und vermehre. Ebenso meint er auch, daß die industrielle Produktion sich von selbst ins Gleichgewicht setze, wenn sie nicht durch schlechte Gesetze und ungeschickte Maßregeln der Regierung behindert werde.

Als bestes Beförderungsmittel der Industrie und der allgemeinen Wohlfahrt gelten ihm aber die Naturwissenschaften, und zustimmend zitiert er das Diktum: „Wo die Astronomie mit Erfolg getrieben werde, da kann man auch erwarten, das beste Tuch fabriziert zu finden."

Den leeren nutzlosen Formelkram der Philologie, Rhetorik, und Dialektik, die Wortgelehrsamkeit, das Festhalten an alten Autoritäten, an den engherzigen Traditionen einer erstarrten Jurisprudenz und Medizin verdammend, feiert er in schwungvollen Worten die moderne Wissenschaft, mahnt zu vorurteilslosem unerschrockenem Forschen nach den Geheimnissen der Natur, denn nur auf diesen noch so wenig betretenen Wegen könne man zur allgemeinen Aufklärung, zur Vervollkommnung der Menschheit und zum höchsten Wohlstande des ganzen Volkes gelangen. Und nicht minderen Wert haben die schönen Künste, welche den Menschen erheben, veredeln und erfreuen.

Hier und in der Einleitung zu den Vorlesungen zeigt sich Beccaria als glänzender Stilist, und auch im ganzen Werke ist sein Stil, wie Blanqui in seiner Geschichte der Nationalökonomie sagt, so glänzend und pittoresk, daß man ihm darüber beinahe seine Irrtümer verzeiht.

Es sind aber nicht eigentlich große Irrtümer, sondern Unzulänglichkeiten, die wir in seinem Werke finden, wie z. B. seine Behandlung der Theorieen von Arbeitslohn und Arbeitswert, Angebot und Nachfrage. In der Bevölkerungsfrage verhält er sich ziemlich optimistisch und befürchtet weder Entvölkerung noch Ueberbevölkerung, da die Bewegung der Population „geheimen und unerforschlichen Gesetzen der Natur gehorche". Doch giebt er darüber sehr ausführliche, aus verschiedenen Autoren gezogene Tabellen.

Merkwürdig ist es, daß der in den meisten andern Werken so gute Stilist gerade seine gleichzeitig mit den Vorlesungen (1770) entstandene Schrift über den Stil: Ricerche intorno alla natura dello stile — in einem so dunkeln, schwerfälligen und den Leser ermüdenden Stile geschrieben hat. Aber auch wissenschaftlich ist der Wert dieses, übrigens unvollendet gebliebenen Werkes ein sehr geringer. Er wollte eine auf psychologischem Grunde aufgebaute wissenschaftliche Stilistik schaffen und begründete höchst einseitig die ganze Wirksamkeit des Stils auf die accessorischen Ideen und die Kontraste, angeregt vielleicht von den Worten Montesquieu's: Ce que fait ordinairement une grande pensée c'est lorsqu'on dit une chose qui en fait voir un grand nombre d'autres. So verlor er sich in lange psychologische und physiologische Untersuchungen, zu welch' letzeren ihm und seiner Zeit das genügende Wissen mangelte. Und wer gar aus seinem Buche lernen wollte, überzeugend oder rührend, erhebend oder unterhaltend zu schreiben, der würde schlecht fahren.

7. Die Theoretiker des Strafrechts nach Beccaria.

Gleichzeitig mit Beccaria hat auch Tommaso Natale, Marchese von Monte Rosato, geboren 1733 in Palermo, gest. 1819, über Verbrechen und Strafen geschrieben; aber während der Lombarde berühmt wurde, ist der Sizilianer vergessen, ja wie es scheint, auch von seinen Zeitgenossen ganz unbeachtet gelassen worden. Und das nicht ganz mit Unrecht. Es gehört der ganze Lokalpatriotismus eines Insulaners dazu, ihn, wie es vor kurzem der Sizilianer Giuseppe Cimbali gethan, einen Riesen wie Beccaria zu nennen.

Natale's Riflessioni politiche intorno alla efficacia e necessità delle pene dalle leggi minacciate, von denen erst 1895 die zweite Auflage erschienen ist, sind zuerst 1772 in Palermo gedruckt worden. Der Autor behauptete jedoch, er hätte sie schon 1759, also fünf Jahre vor den Erscheinen von Beccaria's Werk geschrieben, aber wegen Ueberhäufung mit Geschäften nicht drucken lassen können. Dann habe er wieder gefürchtet, als Plagiator Beccherias (so nennt er ihn konsequent) zu erscheinen, endlich sich aber doch entschlossen, sie herauszugeben, da er nach wiederholter Lektüre gefunden habe, sein Werk sei doch methodischer und klarer als das orakelhaft dunkle, lakonische und unsystematische Beccherias.

Uns erscheint die Furcht Natale's, für einen Plagiator gehalten zu werden, ganz unbegründet, denn, wie sich seine weitschweifige, schleppende, mit langen Anmerkungen überladene Abhandlung in der Form von der Gedrängtheit und übertriebenen Kürze Beccaria's unterscheidet, so spricht auch aus ihr ein ganz anderer Geist. Natale war kein verknöcherter Anhänger des Althergebrachten, er war nicht blind für die Gebrechen der Gesetzgebung und Rechtspflege in seinem Vaterlande, und die fortgeschrittenen Geister des Auslandes hat er vielleicht in weiterm Umfange gekannt als Beccaria. Er zitiert nicht blos Bayle, Montesquieu, Rousseau, Helvetius, sondern

auch Shaftesbury und Bolingbroke in der Originalsprache, ja sogar Spinoza und stimmt manchen ihrer Ausführungen zu; aber er ist doch in vielen Vorurteilen befangen, bleibt im Fortschreiten auf halbem Wege stehen und manche seiner Reformvorschläge erscheinen eher geeignet, dem Rückschritte zu dienen. Fast ganz im Geiste der modernen materialistischen Schule spricht er von der angeborenen Anlage zum Verbrechen: Wie es Menschen giebt, die von Natur keinen richtigen Geschmack haben, so gebe es auch Menschen, die ohne moralisches Gefühl seien, ja die Verbrecher seien eigentlich Wahnsinnige, die eine unwiderstehliche Macht zum Verbrechen treibe. Aber er zieht daraus nicht die Folgerung, daß die Verbrecher deshalb als Unzurechnungsfähige zu behandeln seien; er verlangt im Gegenteil, daß ihnen mit gleicher Kraft und überwältigender Strenge entgegengetreten werde. Freilich wurden zu seiner Zeit auch die Irren grausam und gewaltsam behandelt. — Dann, sich widersprechend, sieht er wieder im Verbrecher nur den Feind der menschlichen Gesellschaft und gegen Feinde, meint er, sei alles, sogar Hinterlist und Ueberfall erlaubt.

Deshalb findet er auch, daß Beccaria zu mild und nachsichtig gegen die Verbrecher sei, und wenn er auch mit diesem die grausamen Strafen und die Todesstrafe verwirft, weil durch deren häufige Anwendung das Gefühl abgestumpft und die abschreckende Wirkung aufgehoben werde, so will er doch die Todesstrafe für manche schwere Verbrechen beibehalten, und was er in andern Fällen zum Ersatz empfiehlt, ist nach unserm Gefühl noch schlimmer. Er begnügt sich nicht mit Galeerenstrafe und langjährigem schweren Kerker, sondern verlangt noch körperliche Strafen, je nach der Schwere des Verbrechens: Abhauen der Arme, Ausstechen der Augen, Abschneiden der Ohren, Nasenaufschlitzen u. drgl. Der so Verstümmelte solle dann „unbemitleidet und verspottet“ als abschreckendes Beispiel dienen. Aber diese Strafen sollen hauptsächlich nur den Pöbel treffen, für die Bürger genügen Geld- für den Adel Ehren-

strafen. — Die Tortur dürfe nicht bei der Untersuchung, wohl aber in gewissen Fällen als Strafe angewendet werden.

Uebereinstimmend mit Beccaria verlangt er rasche Untersuchung und Bestrafung, in zweifelhaften Fällen seien das Vorleben und der Leumund des Angeklagten zu berücksichtigen, selbst auf die Gefahr hin, infolgedessen einen schlecht Beleumundeten für ein von ihm nicht begangenes Verbrechen zu bestrafen. Mit Beccaria stimmt er auch überein, wenn er zur Verhütung von Verbrechen, Beschränkung im Erlassen von Verboten und Verordnungen und bessere Erziehung verlangt. Er verwirft als fehlerhaft und ungenügend, ebenso die Erziehung durch pedantische, unwissende Hauslehrer, wie durch religiöse Orden, die ihre Schüler mit nutzloser Wortgelehrsamkeit und überflüssigem Wissen überladend, sie zu unpraktischen unnützen Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft machen. Bei Rousseau findet er wohl einige beherzigenswerte Lehren, aber er verwirft doch das Ganze seines Erziehungssystems, wie das Locke's. Er selbst weiß freilich auch kein besseres aufzustellen als Pflege der Religion und fleißige Beschäftigung, also das altbekannte Bete und arbeite! Und wenn er noch die Notwendigkeit der Glaubens- und Meinungseinheit im Staate behauptet und der Regierung das Recht vindiciert über den Glauben der Unterthanen zu wachen, Bücher zu zensieren, die Freiheit des Denkens einzuschränken (moderare la soverchia libertà del pensare) und die Widerstrebenden zu strafen, dann zeigen sich seine Freisinnigkeit und sein Reformstreben in ihrer ganzen Richtigkeit.

Außer den Riflessioni, die bald nach ihrem Erscheinen ins Französische übersetzt wurden, hat Natale, der in seinem Alter einige höhere Aemter bekleidete, noch 1757 eine Darstellung der Leibnitz'schen Philosophie in recht prosaischen italienischen Versen veröffentlicht. Bemerkenswert sind darin nur die scharfen Ausfälle gegen die Jesuiten, die er eine verrückte lichtfeindliche Schar nennt (insana turba — Sol di tenebre amica),

wofür das Buch auch vom Erzbischof von Monreale verboten wurde.

Gegen die Aufhebung der Todesstrafe schrieb der Abate Paolo Vergani, dessen dem kais. Hofrate Baron Sperges gewidmete Schrift Della pena di morte 1777 und in zweiter vermehrter Auflage 1779 in Mailand erschien. Er steht auf konservativem Standpunkt, beruft sich auf alte Autoritäten, donnert gegen den „Paradoxenerfinder“ Rousseau als den Urheber der Agitation gegen die Todesstrafe, deren Beweggründe nur Neuerungssucht und Eitelkeit seien, und beweist, daß die christliche Religion die Todesstrafe nicht verbiete. Die von Beccaria als Ersatz empfohlene lebenslängliche Zuchthausstrafe findet er nicht gar so schrecklich; die Zuchthäusler, sagt er, seien manchmal recht fröhlichen Mutes, „schleppen mit übermäßiger Lustigkeit ihre Ketten“, und wenn dem Verbrecher die Wahl gelassen werde, ziehe er selbst die Galeerenstrafe dem Tode vor. Dann gehören die Verbrecher größtenteils den niedern Volksklassen an und diesen seien Kerker und harte Arbeit nicht schwer zu ertragen. Trotzdem erklärt er eine härtere Behandlung der Zuchthäusler für inhumaner als die Todesstrafe. Er malt die schrecklichen Folgen aus, welche die gänzliche Aufhebung der Todesstrafe haben würde und widerlegt das Argument von der Zunahme der Verbrechen trotz der Todesstrafe, mit der Behauptung, daß sie ohne dieselbe noch mehr zugenommen hätten. Nur für kleinere Verbrechen will er sie abschaffen, da in solchen Fällen der Verurteilte ohnehin gewöhnlich begnadigt werde. Je nach den besondern Verhältnissen soll für größere Verbrechen, jedenfalls aber für Hochverrat und Mord, die Todesstrafe beibehalten werden. Selbst für Diebstahl findet er sie berechtigt, und nur ungern entschließt er sich auf ihre Verschärfung in gewissen Fällen zu verzichten.

Um die Verbrechen zu vermindern, sagt er, müsse man ihre Ursachen beseitigen, und diese seien vorzüglich Müssiggang und Unsittlichkeit, welche durch Hebung von Handel und Industrie

zu bekämpfen sind. Ferner empfielt er Arbeitszwang, gute Polizei, Armenhäuser, Gratisbelustigungen für das Volk an Feiertagen, Pflege der Religiosität und des Familienlebens. Aber er scheint doch die Stärke seiner Argumente und den Erfolg seiner Ratschläge zu bezweifeln, denn er äußert die Befürchtung, daß mit dem Aussterben der alten Richter, unter dem Regime der jungen, die „übertriebene Humanität“ siegen und die „verderbliche Reform“ durchgeführt werden wird.

Die Notwendigkeit der Todesstrafe suchte auch Graf Antonio Montanari in seiner dem Gouverneur der Lombardei, Grafen Firmian, gewidmeten, gegen Beccaria, den er indessen mit Respekt behandelt, gerichteten kleinen Schrift La necessità della pena di morte, welche 1770 in Verona erschien, zu beweisen.

Reichsgraf Johann Baptist Gherardo d'Arco aus Mantua, (1739—1791) unter Kaiser Joseph durch vier Jahre Civilintendant der Provinz Mantua, will in seiner 1775 erschienenen Abhandlung „Von dem Recht zu strafen“, ungefähr wie Vergani, die Todesstrafe nur gegen Mörder nnd rückfällige Diebe und Räuber angewendet wissen.

Interessanter ist seine von der Akademie seiner Geburtsstadt 1772 mit einem Preise gekrönte Schrift Dell' armonia politico economica tra la città ed il suo territorio, wenn auch ihr Inhalt weit hinter dem eine förmliche Ummälzung ankündigenden Motto Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo und der selbstbewußten, Großes versprechenden Vorrede zurückbleibt.

Graf d'Arco ist wie Filangieri, wie der 1770 geborene neapolitanische Sozialist Vincenzo Russo und wie mancher hochkonservative Staatsmann der Gegenwart, ein abgesagter Feind der großen Städte, darin vielleicht von Rousseau'schen Ideen beeinflußt: In ihren ungesunden Verhältnissen, in der Concentrierung der Reichtümer in wenigen Händen, in dem schädlichen Luxus, der Unterhaltungssucht, der unproduktiven Thätigkeit, vermehrter

Sterblichkeit und Immoralität der Städter, in der Zurücksetzung und Verarmung des Landvolks sieht er die Wurzeln alles Uebels, des Verfalls und Untergangs der Staaten. Ja selbst die Fideikommisse und Latifundien, die er in Uebereinstimmung mit andern Nationalökonomen als dem allgemeinen Wohlstande abträglich erklärt, hält er für Folgen des ungesunden Wachstums der Städte.

Auf die Bibel und die Schriften des Franzosen Melon gestützt, berechnet er, daß nur dann ein gesundes Verhältnis zwischen Stadt- und Landbevölkerung herrsche, wenn erstere ein Achtel der letztern betrage, was darüber ist sei von Uebel. Und aus diesem einen Punkte glaubt er alles Weh und Ach von Staat und Volk kurieren zu können. Mit großem Selbstbewußtsein, als hätte er den Stein der Weisen gefunden, schlägt er dann seine Heilmittel vor. Aber diese sind teils bereits von ältern Nationalökonomen vorgeschlagen und gründlicher als durch ihn erörtert worden, wie vorsichtiges langsames Parcellieren der Latifundien, Beschränkung oder Aufhebung der Fideikommisse, Begünstigung der Landwirtschaft, Eindämmung des Luxus, wobei die Monarchen, wie Kaiser Joseph mit seiner einfachen Lebensführung, mit gutem Beispiele vorangehen und die Sucht der Reichen, sich hervorzuthun, auf edle Zwecke lenken sollten — teils, wie Verhinderung des Schuldenmachens, Einreihung städtischer Müßiggänger in das Militär, Verminderung der minder nützlichen Professionen u. dgl., schwer durchführbar oder sehr geringen Erfolg versprechend. So erscheint seine Therapie eben so ungenügend wie seine Diagnose. Er selbst sieht aber bei Befolgung seiner Ratschläge solchen Wohlstand und eine so große Vermehrung der Bevölkerung voraus, daß er am Schlusse seines Werkes schon auf Mittel zur Ableitung dieses Ueberflusses bedacht ist.

Zeitlich und sachlich zwischen Beccaria und Filangieri, erstern bekämpfend, mit letzterm in manchen Punkten übereinstimmend, steht der neapolitanische Jurist Filippo Briganti

aus Gallipoli in der Provinz Otranto (1725—1804) mit zwei im Titel einander sehr ähnlichen Werken, dem Esame analitico del sistema legale von 1777 und dem 1780 geschriebenen, erst 1807 gedruckten Esame economico del sistema civile. In ersterm handelt er in den drei Büchern „Vom Naturrecht", „Von der Vervollkommnung des isolierten Menschen", „Von der Vervollkommnung des Gesellschaftsmenschen" de omnibus rebus et quibusdam aliis. Das dritte Buch ist gewissermaßen eine raisonnierende Geschichte der Civilisation, wie sie mit dem mangelhaften Material, das jener Zeit zu Gebote stand und mit des Verfassers geringer Kenntnis der Naturwissenschaften möglich war. In dem ebenfalls aus drei Büchern mit den schwer verständlichen Ueberschriften Esistenza operosa, Sussistenza copiosa und Consistenza vigorosa bestehenden „ökonomischen Examen", behandelt er speziell die Nationalökonomie, mischt aber viel nicht dazu Gehöriges hinein und giebt eine Geschichte der Bodenkultur und des Handels, die eigentlich ins erste Werk gehörte.

Es steckt enorm viele, aber konfus verwendete, Belesenheit mannigfacher Art in diesen zwei Werken, man findet auch manche geistreiche Bemerkung in ihnen, aber daneben auch Widersprüche und haarsträubende Paradoxa. Briganti unternimmt es, ein ganzes philosophisch-religiös-politisch-soziales System aufzustellen, wozu es ihm aber an Klarheit, Unbefangenheit und gründlichem Wissen fehlte. Er wird nicht Meister seines Stoffes und verliert sich mit seiner Einteilung in Bücher, Kapitel, Abschnitte und Paragraphe in unbedeutende Details, macht Anläufe sich zu einem freiern philosophischen Standpunkte zu erheben und kehrt dann wieder demütig in den beschränktconfessionellen Pferch zurück. Die Behauptung Bayle's, daß Tugend und Sittlichkeit auch in einem Staate von Atheisten herrschen könnten, ist ihm „ein unter dem bösen Einflusse eines monströsen Kometen erzeugtes abscheuliches Paradoxon". Doch verurteilt er die Religionskriege und die Inquisition und erklärt

die Entstehung der Kreuzzüge aus der Verbindung des religiösen Enthusiasmus mit der Raubsucht der barbarischen Völker. Er verdammt den Sklavenhandel und, obwohl er Rousseau's Theorie von dem verderblichen Einflusse der Kultur bekämpft, giebt er doch zu, daß die Habsucht und Herrschsucht der europäischen Kolonisten die Civilisierung und den Fortschritt der wilden Völker verhindert haben. Kurios ist es, wie er den Wert der Gleichheit unter den Menschen bestreitet. „Sind nicht", fragt er „alle Galeerensklaven unter sich gleich, schleppen sie nicht alle dieselbe Kette am Fuße, führen sie nicht alle das Ruder, sind sie nicht alle mit den gleichen Lumpen bekleidet und sind sie deshalb glücklich? kann ihre Gleichheit ein Zustand der Vollkommenheit genannt werden?"

Von Vergani's fröhlichen Zuchthäuslern, die lustig ihre Ketten schleppen, scheint er freilich nichts gewußt zu haben.

Glücklicher ist Briganti manchmal in seiner Polemik gegen Beccaria. So, wenn er die Nachteile der von diesem geforderten schnellen Untersuchung und Aburteilung hervorhebt, oder ihm nachweist, wie das lebenslängliche Zuchthaus, womit er die Todesstrafe ersetzen will, eine noch härtere, inhumanere Strafe als der Tod sei, und durch die Abstumpfung des Gefühls nur schädliche Folgen hervorbringe. Das Recht der Gesellschaft, den Verbrecher mit dem Tode zu bestrafen, leitet er, wie Filangieri, aus der Notwehr ab, doch mit anderen Argumenten als dieser.

In nationalökonomischen Fragen hat er manche für seine Zeit neue Idee, wie die von dem „Recht auf Existenz" und von den „Pflichten des Besitzes"; aber er begnügt sich mit flüchtiger Andeutung, oder kann zu keinem klaren Resultat gelangen. Allen Leiden des Bauernstandes glaubt er ohne Parzellierung nur durch rationellere Bewirtschaftung der Latifundien und Aufhebung der Hörigkeit abhelfen zu können. Der Großgrundbesitzer, meint er, könne ja seine Aecker nicht allein bearbeiten, er müsse den ländlichen Arbeiter um Hilfe anflehen

(implorare il soccorso della classe coltivatrice), und so werde der arme, aber freie Bauer zum „Kompagnon des reichen Grundbesitzers". Daß dieser einen starken Verbündeten in dem Hunger des besitzlosen Landarbeiters hat, übersieht Briganti.

So findet man bei ihm unter einem Wust von Phrasen und abstrakten Spekulationen nur sehr wenig Neues oder praktisch Brauchbares. Dabei sind seine Werke in einem entsetzlich schwülstigen, deklamatorischen Stil geschrieben und mit Zitaten und Wiederholungen überladen. Von allgemeinen, weltumfassenden philosophischen Spekulationen geht er oft plötzlich zur Erklärung juristischer oder ökonomischer Kunstausdrücke über, vom poetischen zum nüchternsten prosaischen Stile, polemisiert gegen Rousseau's Contrat social mit Zitaten aus dem Corpus juris und dergl.

8. Filangieri.

Im Frühjahr 1787 lernte Goethe in Neapel einen jungen Mann kennen, von dem er sagte: „Er gehört zu den ehrwürdigen jungen Männern, welche das Glück der Menschen und eine löbliche Freiheit derselben im Auge behalten. An seinem Betragen kann man den Soldaten, den Ritter und Weltmann erkennen, gemildert ist jedoch dieser Anstand durch den Ausdruck eines zarten, sittlichen Gefühls, welches, über die ganze Person verbreitet, aus Worten und Wesen gar anmutig hervorleuchtet."

Und denselben Eindruck machte der so Geschilderte auf alle, die ihn kennen lernten.

Dieser junge Mann, der fast genau um drei Jahre jünger als Goethe war, aber damals nur noch sechzehn Monate zu leben hatte, war Gaetano Filangieri, der dritte Sohn des Fürsten von Arianello und (nach B. Croce, Figurine Goetheane) Bruder von Goethes „wunderlichem Prinzeßchen", von dem in der italienischen Reise wiederholt die Rede ist.

Als jüngerer Sohn eines Majoratsherrn und dazu, wie es seinen Eltern schien, ohne Neigung zu den Studien wurde

Gaetano für keinen anderen Beruf als den militärischen geeignet gehalten und schon im Alter von vierzehn Jahren in die Armee eingereiht. Aber gerade während seiner Dienstzeit offenbarten sich seine Anlagen und sein Lerneifer. Siebzehnjährig trat er 1769 aus dem Militärstande, warf sich eifrig auf das Studium der alten Klassiker, der Geschichte und Rechtswissenschaft und ergänzte als Autodidakt die Lücken seines Wissens. Als Frucht seiner eigenen Erfahrungen erschien schon 1771 sein Schriftchen „Ueber öffentliche und Privaterziehung". Dem Wunsche seiner Eltern nachkommend, widmete er sich nun der Advokatur, fand aber in diesem Berufe keine Befriedigung und gab ihn schon nach drei Jahren auf. Er konnte aber auch jetzt nicht ungestört seinen Studien leben und mußte 1777 das Amt eines königlichen Kammerherrn annehmen. Bald hernach wurde er auch zum Offizier in der Marinegarde ernannt. Schon vorher hatte er aber eine kleine juristische Schrift — Riflessioni politiche sull' ultima legge del sovrano che riguarda la riforma nell'amministrazione della giustizia — zur Verteidigung einer königlichen, die Rechtsprechung betreffenden Verordnung veröffentlicht, und nun benutzte er jeden freien Augenblick, um an seinem großen Werke über die Gesetzgebung zu arbeiten. So konnte er schon 1780, noch nicht dreißig Jahre alt, die ersten zwei Bücher dieses auf sieben Bücher berechneten Werkes — La scienza della legislazione — erscheinen lassen, denen 1783 das dritte, zwei Jahre später das vierte Buch folgte; das unvollendete fünfte ist erst nach seinem Tode erschienen.

Bereits Ende 1784 war das Werk, obwohl das eigentlich antiklerikale fünfte Buch noch nicht erschienen war, auf den päpstlichen Index der verbotenen Bücher gesetzt worden. Dagegen fanden Filangieri und sein Werk, das schon 1784 in's Deutsche übersetzt wurde, nicht blos bei allen Fachmännern und Freunden des Fortschrittes, sondern auch bei der neapolitanischen Regierung große Anerkennung. Letztere sicherte ihm unter Ent-

hebung von seinen Amtspflichten ein ausreichendes Einkommen, das er mit seiner 1783 aus Liebe geheirateten Frau, einer zur Erziehung der Tochter des Königs nach Neapel gekommenen Oesterreicherin, in ländlicher Zurückgezogenheit genießen konnte. Diese gab er auch nicht ganz auf, als er 1787 als Nachfolger Galiani's zum Mitgliede des obersten Finanzrates ernannt wurde. Seine angenehme Stellung konnte er aber nicht lange genießen, denn schon im nächsten Jahre erkrankte er in Folge von Ueberanstrengung und am 21. Juli 1788 ist er gestorben.

Der Ruhm Filangieri's beruht auf seinem umfangreichen Werke über die Gesetzgebung, das jetzt in vielen Beziehungen veraltet ist, nicht blos deshalb weil es, wie das Beccaria's über die Verbrechen, in Folge der Einführung der darin empfohlenen Reformen sich selbst überflüssig gemacht hat, sondern weil auch manche seiner Vorschläge sich als ganz unausführbar oder nachteilig erwiesen haben und auf ungenügendem Wissen und Mangel an Erfahrung des nie aus seiner Heimat Herausgekommenen beruhen. Aber weil das Werk seiner Zeit eine große Bedeutung hatte, und weit über die Grenzen Italiens hinaus Anerkennung und Bewunderung fand, in viele Sprachen übersetzt und noch in unserem Jahrhundert von Benjamin Constant kommentiert wurde, muß auch der Litteraturhistoriker sich eingehend mit ihm beschäftigen. Und man beschäftigt sich gern mit ihm und gewinnt den Autor lieb, denn es ist bei ihm alles, wie schon Goethe sagte, „in demselben Geiste des besten Wollens und einer herzlichen, jugendlichen Lust das Gute zu wirken".

Was man an seinem Werke zu tadeln hat, trifft nur den Intellekt und das mitunter ungenügende Wissen, der Wille ist stets gut und edel. Wäre dem jugendlichen Autor ein längeres Leben gegönnt gewesen, so hätte eine Umarbeitung in reiferen Jahren sein Werk von manchen Schlacken gereinigt, das edle Metall in vollkommener Form gestaltet. Filangieri hat es in einem Alter geschrieben, da man noch voll Hoffnung und Ver-

trauen in die gute Natur des Menschen ist, da man noch den eigenen guten Willen auch bei den Anderen voraussetzt, noch nicht durch bittere Erfahrungen die Hemmnisse kennen gelernt hat, welche Trägheit, Unverstand und Eigennutz dem Bessern in den Weg legen, wo man glaubt, mit aus dem Herzen kommender, heißer, enthusiastischer Beredtsamkeit die Eisrinde des Egoismus schmelzen zu können. Ja Filangieri selbst hat, als er älter und erfahrener wurde, als er selbst an der großen Regierungsmaschine mitzuarbeiten hatte, vor der Verwirklichung seiner Theorien Angst bekommen und vor Schwierigkeiten zögernd und verlegen innegehalten.

Villemain hat Filangieri mit Schillers Marquis Posa verglichen, und sehr richtig bemerkte Hettner dazu, daß er damals nicht der einzige Posa war. — Der jugendliche Eifer für das Gute und Edle, der in einigen Fällen nicht getäuschte Glaube an die guten Absichten der Herrscher, der Optimismus waren das Charakteristische jener Zeit. Nicht Filangieri allein war jung, es waren es auch viele an Jahren ältere Männer, die sich berufen fühlten „alle Völker zu lehren", als Apostel der Philosophie zu den Fürsten und Großen zogen, um ihnen das Evangelium der Humanität zu predigen. Diesem jugendlichen Gefühlsüberschwang entspricht es auch, wenn Filangieri sich an eine seine Kräfte übersteigende Aufgabe wagte und es unternahm, einen Plan für eine fast vollständige, freilich die monarchische Spitze kaum berührende Umwandlung des Staatswesens zu entwerfen.

Wie ein Zwerg erscheint das kleine Büchlein Beccaria's gegenüber dem die Rechtspflege betreffenden Teile von Filangieri's Werk; und mit dieser allein begnügte er sich nicht. Er behandelt in den fünf Büchern die Gesetzgebung im allgemeinen, die Volkswirtschaft, das Strafrecht, die Erziehung, und das Verhältnis des Staates zur Religion; das sechste und siebente sollten dem Vermögens- und Familienrecht gewidmet werden. Es ist, wie man sieht, in der Anlage dem Esprit des lois

Montesquieus, den er sich zum Muster genommen hat, ähnlich, und ohne den französischen Vorgänger hätte der Neapolitaner wohl kaum sein Werk geschrieben. Denn er ist kein Bahnbrecher, er folgt als Nationalökonom den Spuren Genovesi's und Galiani's, als Jurist den Beccaria's, Gravina's und Giannone's, als Erzieher den Rousseau's, überall aber Montesquieu's, den er selbst seinen Lehrer nennt. Aber er ist doch kein blinder Nachtreter, er hat seine eigenen Ideen, er bekämpft oder erweitert die seiner Vorgänger, polemisiert gerade am häufigsten und manchmal auch glücklich gegen Montesquieu. Wenn dieser, je nach der Regierungsform, Tugend, Ehre oder Furcht als das bewegende Prinzip des Staates erklärt, so weist Filangieri das Streben nach Macht als die überall wirkende Triebfeder nach. Am schärfsten, und in diesem Punkte am wenigsten monarchisch, greift er ihn in Bezug auf das Begnadigungsrecht an. Nur in zwei seltenen Fällen will er dem Monarchen gestatten zu begnadigen; die Gesetze, sagt er, sollen klar und gerecht sein, sind sie fehlerhaft, so müssen sie geändert werden, aber nie dürfen sie durch den Willen des Monarchen ersetzt werden. Er stellt sich damit in scharfen Gegensatz zu seinem Erstlingswerk, in welchem er so eifrig für die richterliche Macht des Monarchen eingetreten ist.

Er geht viel mehr in Details ein als Montesquieu und will weniger historisch und philosophisch erklären als auf die Praxis einwirken. „Montesquieu", sagt er, „forschte nach den Ursachen des Gewordenen, ich will Regeln aufstellen für das was zu geschehen hat".

Am meisten verbesserungsbedürftig war damals die Rechtspflege in Italien, besonders in Neapel, wo eine Konfusion römischen, longobardischen, normännischen, französischen, spanischen und kanonischen Rechts herrschte, die von eigennützigen Juristen weidlich ausgenutzt wurde; hatte sich doch, als der König verfügte, die Richter sollten fortan die Motive ihrer Urteile bekanntgeben, ein Sturm in der Juristenwelt Neapels dagegen

erhoben. Der Kampf, den im Norden Muratori, Verri und Andere gegen die Juristenherrschaft und ihre Mißbräuche so hitzig und beinahe persönlich führten, wurde vom Neapolitaner von einem höhern Standpunkte und in weiterm Umfange fortgesetzt. Er ging bis auf die Entstehung der Gesellschaft und des Staats zurück, die er freilich nicht richtig darstellen konnte, weil er noch an eine Art von uraltem, goldenen Zeitalter glaubte und die Wilden für heruntergekommene, ausgeartete Zivilisierte hielt. Zweck aller Gesetze, ja des Staats überhaupt, lehrt er, ist Erhaltung und Schutz von Person und Eigentum. Neben den ewigen, von dem Naturrecht und der allgemein menschlichen Moral diktierten, durch die göttliche Offenbarung und die Lehren des Christentums sanktionierten Gesetzen bedarf es auch spezieller, den Verhältnissen der einzelnen Staaten, ihrem Nationalcharakter, Klima, Zivilisationsstand u. s. w. angepaßter Spezialgesetze. Richtig deduziert er daraus, daß das römische Recht für die so geänderten Verhältnisse der neueren Zeit nicht mehr geeignet ist. Wenn er aber sagt, die Gesetze Lykurgs wären für Sparta eben so vortrefflich gewesen wie die Solons für Athen, so bleibt er uns die Angabe der nationalen und klimatischen Verschiedenheit dieser einander so nahe gelegenen griechischen Städte, welche eine so verschiedene Gesetzgebung nötig machten, schuldig.

In Bezug auf Strafprozeß und Untersuchung findet er die besten Vorbilder in der englischen Jury und dem altrömischen Gerichtswesen, nur verlangt er in der Neuzeit ein viel milderes Vorgehen als im Altertum. Er verwirft die Tortur, giebt eine erschreckende Schilderung des Gefängniswesens in Italien und fordert Belassung der Angeklagten auf freiem Fuße gegen Kaution. Was das Urteil betrifft, so befürwortet er noch in zweifelhaften Fällen den Angeklagten wegen Mangel an Beweis, ohne Freispruch zu entlassen und wünscht Entschädigung für unschuldig Angeklagte. Mit lebhaften Farben schildert er die Mißbräuche der Patrimonialgerichtsbarkeit, sowie des Feudal-

wesens überhaupt, beweist, daß der König zur Aufhebung der ersteren berechtigt ist und entwirft den Plan zu einer neuen Strafgerichtsordnung, die größtenteils Nachahmung der englischen ist, dabei stets auf humane Behandlung der Angeklagten und strenge Unparteilichkeit der Richter dringend. Zweck der Strafe ist ihm Unschädlichmachung des Verbrechers und Abschreckung. Deshalb ist er für Beibehaltung der Todesstrafe, die jedoch auf einige besonders schwere Verbrechen beschränkt bleiben soll. Lebhaft bekämpft er Beccaria, dessen Argumente für Abschaffung der Todesstrafe, wie er darlegt, dahin führen müssen, das Recht zu strafen überhaupt zu bezweifeln. Er selbst begründet dieses Recht auf die Verletzung einer Pflicht seitens des Verbrechers, wodurch er das entsprechende Recht auf die Unverletzlichkeit seiner Person verliert, und speziell die Todesstrafe motiviert er etwas sophistisch mit dem Recht der Notwehr. Merkwürdigerweise stimmt er wieder mit Beccaria überein, indem er falsche Zeugen nach der lex talionis, also bei einer Anklage auf Mord, mit dem Tode bestrafen will.

Er verwirft grausame Todesstrafen, empfiehlt aber in manchen Fällen ihre Verbindung mit Brandmarkung (was doch dem Hinzurichtenden ziemlich gleichgiltig sein dürfte) und Geldstrafen, wobei er auch die Vermögenskonfiskation bei Hochverrat mit recht schwachen Gründen verteidigt. Atheismus und Irreligiosität sollen nicht bestraft werden so lange sie bloße Privatmeinung sind, wohl aber jeder Versuch zu ihrer Verbreitung, lehrt er, damit die ärgste Beschränkung von Wort und Schrift gutheißend.

So viel Verständnis er für englisches Strafrecht und Strafverfahren hat, so wenig besitzt er für die englische Verfassung und ihre Geschichte, wie er überhaupt Geschichte und Verfassungen der modernen Staaten viel weniger kannte als die der antiken und von der konstitutionellen Monarchie nur die Nachteile sah. Seine Hauptargumente gegen diese sind die Bestechlichkeit der Deputierten und die Unverantwortlichkeit des Königs, da er die Stellung der Minister gar nicht begriffen

zu haben scheint. Ebenso wenig weiß er die Bedeutung der englischen Preßfreiheit und Selbstverwaltung zu schätzen. Er merkt keinen Unterschied zwischen den Verhältnissen zur Zeit Heinrich VIII. und den späterer Zeiten und meint, daß die Macht des englischen Parlaments, wie sie zu seiner Zeit bestand, die vorübergehende Wirkung zufälliger Umstände, des Charakters Georg III. u. s. w. sei und daß ein weniger ehrlicher Nachfolger desselben sich leicht zum unumschränkten Monarchen machen könnte. Als Anhänger des aufgeklärten Absolutismus, und wie viele seiner Zeitgenossen, die unter dem Eindrucke des Abfalls der amerikanischen Kolonien schrieben, sieht er den Niedergang Englands voraus und prophezeit die Vorherrschaft Rußlands, wegen des Gesetzbuchs Katharinas II., wie ihm ja auch als die beste monarchische Regierung die chinesische erscheint. Doch hat er auch die künftige Größe der Vereinigten Staaten und die Konkurrenz, welche die amerikanische Produktion der europäischen machen wird, vorausgesehen, wozu er die Anregung wohl in einer Schrift des Engländers Richard Price gefunden hat. Es zeugt von Verkennung der Bedeutung aller organischen Entwickelung und einseitiger Hochschätzung des „Vernunftgemäßen", wenn er den Engländern den Rat giebt, den alten Plunder ihrer Gesetze wegzuwerfen und sich eine ganz neue Verfassung zu machen, die aber dann nur auf einstimmigen Beschluß geändert werden könnte. Außer diesem, aus der Geschichte Polens berüchtigten, liberum veto möchte er diese neue Verfassung noch mit einem hohen Wahlcensus, lebenslänglichen Unterhausmitgliedern, von denen die Mitglieder des Oberhauses ernannt werden, Wahl aller Beamten durch das Volk und Anderm behaften, was, wie Villemain in seiner 33. Vorlesung über die Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts richtig bemerkte, selbst dem jüngsten seiner Zuhörer lächerlich vorkommen müsse.

In den nationalökonomischen Partien seines Werks bietet Filangieri nach den Arbeiten seiner italienischen und franzö-

tischen Vorgänger — Adam Smith erwähnt er merkwürdigerweise nie — wenig Neues und beherrscht auch seinen Stoff nicht genügend. Er plaidiert für größere Freiheit von Handel und Industrie, Aufhebung der Zünfte, Abschaffung der Majorate und Fideikommisse, Vermehrung der kleinen Grundbesitzer und Beschränkung des Grundbesitzes der Geistlichkeit, Beförderung von Industrie und Landwirtschaft, Reduzierung der Steuern und des stehenden Heeres, das durch eine Miliz ersetzt werden kann „wenn der Monarch durch gute Regierung sich die Liebe des Volks zu erwerben weiß". -- Er macht gute Vorschläge für Aenderung der Bankerottgesetze, verwirft alle bestehenden Steuern und will, wie die Physiokraten, eine einzige Grundsteuer einführen, welche, wie er voraussetzt, durch Ueberwälzung sich auf alle Bürger gleichmäßig übertragen wird. Ganz kurios ist sein Vorschlag für die Beschaffung der Mittel zur Kriegführung. Man soll, sagt er, die Ueberschüsse des Budgets nicht zur Anlegung eines Kriegschatzes verwenden, sondern auf Hypotheken, ohne Zinsen, ausleihen, was zugleich ein Mittel wäre um den Staat verdiente Bürger zu belohnen. Braucht dann der Staat das Geld, so kündigt er die Hypotheken und kassiert seine Forderungen ein. „Nichts ist leichter als dies", setzt er naiv hinzu, ohne zu bedenken wie schwer, ja fast unmöglich den Schuldnern die plötzliche Rückzahlung der unerwartet gekündigten Gelder wäre und welche finanzielle Katastrophe eine solche allgemeine Kündigung beim Ausbruch eines Krieges verursachen würde.

Originell, aber höchst illiberal, unpraktisch, ja fast ganz unausführbar ist sein Erziehungssystem, dem er das ganze vierte Buch widmet. Er will den Eltern die Erziehung, ja den niedern Ständen zum großen Teil auch die Berufswahl für ihre Kinder nehmen und diese in Staatsanstalten unterrichten, verpflegen und erziehen lassen. Da aber die Mittel des Staats für den höheren Unterricht aller Kinder nicht ausreichen, obwohl er dafür das ganze Kriegsbudget, nach Abschaffung des

stehenden Heeres, verwenden kann, und überdies der allzu große Zudrang zu den höheren Berufen verhindert werden muß, da der Staat Ackerbauer und Handwerker notwendiger braucht als Gelehrte und Künstler, so will er alle Kinder in zwei Klassen teilen — in die der Armen und niedern Stände und die der Reichen und Vornehmen. Erstere sollen, wie er ziemlich treu Genovesi folgend, vorschlägt, den notwendigsten Unterricht im Lesen, Schreiben und Rechnen erhalten, auch soll ihnen einige Kenntnis der für sie wichtigsten Gesetze und das militärische Exerzieren beigebracht werden. Der höhere Unterricht, alle Wissenschaften und Künste sind ausschließlich den Anstalten für die Reichen und Vornehmen vorbehalten.

Obwohl Filangieri sich bemüht, seine guten Absichten nachzuweisen und beteuert, daß er keine Kasten einführen will, so könnte sein Erziehungssystem doch keine andere Folge als die Bildung erblicher Kasten haben; denn die Vorkehrungen, welche er treffen will, um besonders begabten Kindern der niederen Klassen den Eintritt in die höheren Unterrichtsanstalten zu ermöglichen, sind ganz ungenügend und können nur einer sehr geringen Zahl zu statten kommen. Daß er einen solchen Unterschied im Unterricht befürwortet, ist um so auffallender, als er in demselben Buche die schädlichen Folgen eines großen Unterschiedes in der Bildung der verschiedenen Gesellschaftsklassen lebhaft schildert. Sehr richtige, noch jetzt beachtenswerte Ansichten hat er über den Unterricht in Religion und Moral und über die Aufgaben der Universitätsprofessoren. Merkwürdig ist es, daß er im Gegensatz zu den jugendlichen Reformern der vorangegangenen Generation für Stärkung der väterlichen Autorität auf die Söhne eintritt. Im Sinne seiner Zeit ist es wieder, wenn er die Erziehung der Geistlichen durch den Staat verlangt, den Prämien und Auszeichnungen für Schüler und anderm theatralischen Aufputz des Erziehungswesens große Wichtigkeit beimißt. Ja er geht darin so weit, daß er nicht bloß den Erziehungsplan mit den minutiösesten Details entwirft, die

Studieneinteilung, die Verpflegung der Schüler, die Zeremonien bei ihrer Prüfung und Entlassung vorschreibt, sondern auch gleich den Wortlaut der Reden mitteilt, welche bei diesen Gelegenheiten zu halten sind.

Und dieses Streben, alles vorzuschreiben und genau zu reglementieren zeigt sich nicht blos in seinem Erziehungsplan, sondern auch in andern Partien seines Werkes. Der Staat wird bei ihm fast zum Uhrwerk, das von einem guten Meister gearbeitet, einmal aufgezogen, regelmäßig und unveränderlich weiter funktioniert. Diesem Staat möchte er auch, soweit es aus dem unvollendeten fünften Buche zu entnehmen ist, die Geistlichkeit und selbst die Religion unterordnen. Ja er geht soweit, die Einführung einer neuen bessern Religion vorzuschreiben und verspricht am Ende des achten Kapitels im nächsten zu sagen, was das für Religion sein soll. Fromme Katholiken mögen den Finger Gottes darin erkennen, daß er hier sein Werk abbrechen mußte, aber aus seinen Andeutungen läßt sich entnehmen, daß er einen geläuterten, vereinfachten Katholizismus, wenn nicht gar den Protestantismus, im Sinne hatte.

Abweichend von den meisten anderen italienischen Nationalökonomen seiner Zeit legt er großes Gewicht auf die schöne Darstellung, thut aber darin manchmal des Guten zu viel. Er wird deklamatorisch, poetisch, mitunter schon schwülstig, wo er klar und sachlich sein sollte. Er sucht zu rühren, wo er nicht überzeugen kann, mehr auf das Gefühl als auf den Verstand zu wirken und wendet sich mit pathetischen Anreden an den Leser. Dies lag freilich im Charakter seiner Zeit, es war der Stil der Empfindsamkeit, und seinen Zeitgenossen war es gerade recht. Ja sein deutscher Uebersetzer findet sogar — 1784 —, daß er nicht der Mode folge, das Raisonnement durch Deklamation zu ersetzen, sondern manchmal zuerst beweist und dann deklamiert. In der That läßt er oft einer ausführlichen Beweisführung eine lange pathetische Deklamation vorangehen oder nachfolgen; aber diese Kombination hat wieder

eine unerträgliche Weitschweifigkeit und Wiederholungen zur Folge. Eine Eigentümlichkeit seines Stils sind auch die ungeheuer langen, manchmal eine ganze Oktavseite einnehmenden Sätze, die aus einer Reihe aneinandergeketteter, stets mit demselben Worte anfangender Glieder bestehen. So wiederholt er einmal das Wort wenn achtmal hintereinander, so daß der Leser schon ganz den Atem verloren hat, wenn er endlich zum dann kommt; ein anderes Mal wiederholt er in dieser Weise viermal das Wort Religion.

Alles in allem genommen, kann man sagen: Filangieri's Werk hätte nichts an Klarheit, Beweiskraft und Sachlichkeit, nichts an Wert und Wirkung verloren, wenn er das Ueberflüssige weglassend, es auf die Hälfte seines Umfanges reduziert hätte.

9. Pilati.

Der Jurist Giannone hat gegen die Mißbräuche und Uebergriffe der Geistlichkeit, der Geistliche Muratori gegen die Schäden und Mißbräuche des Juristenstandes gekämpft; in gleich scharfer Weise griff Carlo Antonio Pilati, obwohl selbst Jurist, die Diener der Kirche wie die der Themis an.

Im Jahre 1733 in Tassulo bei Cles in Südtirol aus adeliger und wohlhabender Familie geboren, studierte er in Salzburg und ward schon mit 19 Jahren Civil- und Kriminalrichter für die Bezirke von Val di Non und Val di Sole. Die Professur des Rechts in Göttingen mußte er, bald nachdem er sie erhalten, aufgeben, da er das dortige Klima nicht vertragen konnte, ward aber schon 1760 Professor der Rechtswissenschaft am Lyceum zu Trient. Auch diese Stelle gab er auf, um größere Reisen zu machen, von denen zurückgekehrt er als Privatmann in seiner Heimat lebte, seinen Landsleuten oft mit seinen juristischen Kenntnissen dienend, von den Kaisern Leopold und Joseph gern gesehen, wegen seiner Ehrenhaftigkeit und Uneigennützigkeit allgemein verehrt. Nach der französischen Occupation seines Heimatlandes, zum Präsidenten der Ver-

waltung Südtirols ernannt, trat er dieses Amt erst 1801 an, und starb schon am 27. Oktober 1802.

Pilati hat eine Beschreibung seiner Reisen in französischer Sprache, einige juristische Werke, eine kurze Geschichte der europäischen Staatseinrichtungen und Gesetze seit Kaiser Konstantin, deren deutsche Ausgabe 1784 erschien, und eine ihrer Zeit geschätzte Geschichte des deutschen Reichs von Karl dem Großen bis zum westfälischen Frieden französisch geschrieben.

Von durchaus modernen, reformatorischen Ideen beherrscht, nannte er in seiner Abhandlung über das Zivilrecht (Traité des lois civiles, Haag 1774) das römische Recht, wie es unter Justinian codificirt wurde, die Geißel der Gerechtigkeit und den Ruin des Volkes, erklärte dessen Abschaffung für das allernotwendigste Mittel zur Heilung aller Schäden der modernen Gesellschaft. Am bedeutendsten und von einer für seine Zeit erstaunlichen Kühnheit zeigte er sich aber in seinen zwei 1767 und 1768 anonym erschienenen Schriften, der auch in's Deutsche und Französische übersetzen „Von einer Reform in Italien" (Di una riforma d'Italia ossia dei mezzi di riformare i più cattivi costumi e le più perniciose leggi d'Italia) und den „Betrachtungen eines Italieners über die Kirche, den Klerus und die kirchlichen Rechte der Monarchen" (Riflessioni di un Italiano sopra la Chiesa in generale, sopra il Clero si regolare che secolare, sopra i Vescovi ed i Pontefici romani e sopra i diritti ecclesiastici de' Principi). Er ist vielleicht nicht antiklerikaler als Giannone; aber da seine Schriften fast durchaus polemisch sind und ihnen, die die antiklerikale Tendenz des Neapolitaners eingermaßen verhüllende, hie und da unterbrechende historische Erzählung fehlt, erscheint sein Antiklerikalismus um so schärfer und unversöhnlicher, fast wie ein Extrakt des Schärfsten aus Giannone, Voltaire und anderen Mönchs- und Pfaffenfeinden.

Schon in der Widmung seiner „Betrachtungen eines Italieners" spricht er sich mit äußerster Schärfe über die Geist-

lichen und ihren schädlichen Einfluß, ihre Hab- und Herrschsucht aus: Sie wollen alles haben, alles genießen, aber nichts dem Staate geben, sagt er, einen Staat im Staate bilden. Dann erzählt er die Geschichte eines fingierten Königreichs Cumba, „zwischen China und Brasilien“, dessen gutmütige, fleißige, sich zu einer theistischen Religion bekennende Einwohner, unschuldig, glücklich und zufrieden unter guten, wohlmeinenden Königen lebten, bis die christlichen Missionäre — Jesuiten, Dominikaner und Franziskaner — dahin kamen. Diese bethörten das Volk mit ihren Künsten und falschen Wundern, bekehrten es zum Christentum, lehrten zwar manche Künste und Wissenschaften, entzogen aber das Volk dem Ackerbau, flößten ihm Geschmack am Müßiggang ein und gewannen Viele für das Mönchsleben. Erst als sie festen Fuß gefaßt und Einfluß auf die Regierung gewonnen hatten, begannen sie die wahre Natur ihres Christentums zu enthüllen, verkündeten die Herrschaft des Papstes über alle Monarchen, führten Cölibat, Eheverbote, bezahlte Dispensen, Zehnten, Ablaßhandel und andere Mißbräuche des Katholizismus ein, bemächtigten sich des ganzen Unterrichts, mit dem sie die Jugend verdarben. So ward die Geistlichkeit immer zahlreicher, mächtiger und reicher, das Volk nahm ab, verarmte und ward demoralisiert; die Verbrechen nahmen zu, und strenge, grausame Strafen, die man früher nicht gekannt hatte, mußten eingeführt werden. Das konnte aber nicht helfen, da die ärgsten Verbrecher stets in Kirchen und Klöstern Asyle fanden. Als die Mönche dann die vollständige Herrschaft des kanonischen Rechts einführen wollten, und König und Regierung sich dagegen sträubten, reizten sie das Volk zum Aufstande und ließen den König ermorden. Sein Sohn und Nachfolger geriet ganz unter die Herrschaft der Geistlichkeit, die Inquisition mit ihren Ketzerverbrennungen wurde eingeführt, fast der ganze Grundbesitz kam in die Hände der geistlichen Orden, während die Jesuiten noch außerdem Handel und Wucher trieben. Endlich kam es zwischen diesen und den

anderen Orden zum Streit, das Volk nahm teils für die einen, teils für die anderen Partei, der König, der zu den Jesuiten hielt, wurde von einem Franziskaner durch eine vergiftete Hostie aus dem Wege geräumt. Dessen Sohn und Nachfolger, von einem ehrlichen, verständigen Greise belehrt, wollte sämtliche Orden aus dem Lande jagen, worauf diese eine Rebellion anzettelten, einen Nachbarstaat zur Unterstützung der Rebellen bewogen und den König vertrieben.

In den an diese Erzählung sich anschließenden Betrachtungen macht Pilati die Nutzanwendung auf die europäischen Staaten, gibt eine ausführliche Darstellung des Mönchswesens und seiner üblen Folgen, weist auf die Blüte der davon freien protestantischen Staaten hin, schildert die Usurpationen und Mißbräuche der Geistlichkeit und beweist das Recht des Staates, sie zu beaufsichtigen und ihre Mißbräuche, selbst in Bezug auf die Liturgie und andere kirchliche Angelegenheiten, abzustellen. Das Ganze ist ein Plaidoyer für Monarch und Staat gegen Papst und Kirche.

Als Mittel, die Geistlichen zu bessern, ihre Moral zu heben und ihre Macht zu beschränken, schlägt er vor, zuerst mit der Weltgeistlichkeit zu beginnen, Seminare mit freisinnigem Unterrichtssystem unter Staatsaufsicht zu errichten und den Aberglauben zu bekämpfen, dann die Mönche zur Beobachtung ihrer Ordensregeln streng anzuhalten, ihnen den Besuch von Gesellschaften und Familien, wo sie nur die Frauen verderben, zu verbieten, ihnen Unterricht, Beichte und Predigt abzunehmen, die Aufnahme von Novizen zu verbieten, sie zu besteuern und jede Gelegenheit, jeden Vorwand zur Aufhebung einzelner Klöster zu benützen, bis sie nach und nach ganz verschwinden. Um die Proteste und Bullen des Papstes habe man sich nicht zu kümmern, und die Exkommunikationen seien nicht zu fürchten, besonders wenn alle Fürsten Italiens gemeinsam vorgehen.

In der Schrift über die Reform Italiens bekämpft er neben den Mißbräuchen der Geistlichen auch die der Juristen

und das römische Recht. In der Vorrede entschuldigt er die Schärfe seines Tones damit, daß diese beiden Stände gütliches Zureden nicht beachten; man müsse daher die Stimme laut erheben um sie anzuklagen und den gerechten Zorn von Fürst und Volk gegen sie erregen, damit endlich energisch gegen sie eingeschritten werde. Ausführlich behandelt er dann, als Ursachen des Niederganges und der Verarmung Italiens, die Verdorbenheit und Zuchtlosigkeit der Geistlichkeit, die er zur Armut, Demut und Friedfertigkeit der vorkonstantinischen Jahrhunderte zurückführen möchte, den Aberglauben des Volkes, die schlechte Administration der Justiz, die Vernachlässigung von Landwirtschaft, Handel und Industrie. „Kein Land", klagt er, „ist so voll von Spitzbuben, Heuchlern, Unchristen und Gottesläugnern wie Italien. Wir Italiener sind schlechte Unterthanen, schlechte Bürger und schlechte Menschen, weil wir schlechte Christen sind."

Für alle Uebel und Leiden Italiens macht er die Juristen, das römische Recht, das schlechte Unterrichtssystem, am meisten aber die Geistlichen und von diesen wieder besonders die Mönche verantwortlich, die er hier mit noch schwärzeren Farben als in den „Betrachtungen eines Italieners" malt. Er begnügt sich nicht, sie als die ärgsten Bösewichter hinzustellen, sondern sucht sie auch lächerlich und verächtlich zu machen. Ueber ihre Predigten macht er sich lustig, und am unerbittlichsten durchhechelt er den als Kanzelredner berühmten Jesuiten Segneri. Um den Aberglauben und die verdummende Herrschaft der Geistlichen zu bekämpfen, möchte er alle schädlichen Bücher — das sind nach ihm Heiligenlegenden, abergläubische Erbauungsbücher, fanatische Schriften und schlechte Kanonisten — ausrotten, dagegen gute, aufklärende Schriften, „womöglich sogar unter Weibern und gemeinen Handwerkern" verbreiten. Auch solle die Jugend französisch, englisch und wenn möglich, auch deutsch lernen. Das dreizehnte Kapitel des Werkes hat die Form einer Bittschrift des römischen Volkes an den Papst, in der er um Hebung des Ackerbaues, der Industrie, des Handwerks

und der Handelsschifffahrt, um Schutz der Armen und Schwachen vor dem Uebermut der Großen, vor der Gewaltthätigkeit und Raubsucht der Beamten, der Habsucht seiner Verwandten, den Rabulistereien und Schurkereien der Juristen und um Beschränkung des Reichtums von Kirchen und Klöstern gebeten wird. Dabei werden dem Papste die protestantischen Länder mit ihrem großen Wohlstand und ihren besseren Sitten als nachzuahmende Muster empfohlen.

Interessant ist es, daß Pilati im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus und bei all seiner antiklerikalen Gesinnung, die Existenz eines unabhängigen, starken Klerus in Monarchien nützlich findet, um in den ständischen Versammlungen die absolute Macht des Monarchen zu beschränken, wozu der Adel allein nicht immer geeignet sei.

Pilati schreibt lebhaft und mit Wärme, abwechselnd pathetisch und satirisch, wird aber manchmal deklamatorisch und beinahe schwülstig. Auch malt er oft die Dinge zu schwarz und läßt sich zu rohen und beschimpfenden Ausdrücken gegen die Klostergeistlichen hinreißen.

10. Spedalieri, Borsa und Gorani.

Dem zahlreichen Chor der Neuerer und Reformer stellten sich begreiflicherweise auch einige Verteidiger des Alten und Bestehenden entgegen. Es ist für die damaligen gesellschaftlichen Zustände bezeichnend, daß während wir unter erstern eine stattliche Zahl Adeliger, wie Verri, Beccaria, Palmieri, Filangieri finden, die Konservativen zumeist dem Bürgerstande angehören.

Der etwas skeptisch angelegte Mantuaner Arzt Matteo Borsa kämpft noch in der alten Weise für Thron, Altar und Wappenschild, die Aufklärer und Neuerer in Politik, Litteratur und Wissenschaft in gleicher Weise angreifend. Der sizilische Theolog Nicola Spedalieri tritt den Antiklerikalen und Freigeistern, den adeligen Reformern und dem aufgeklärten

Absolutismus als unermüdlicher Gegner im Namen des Volks, aber im Interesse der Kirche entgegen. Er ist minder originell als Ortes, aber ihm in der Vermischung von Klerikalismus und Demokratie ähnlich.

Am 11. Dezember 1740 in Bronte, am Fuße des Aetna geboren, hat Spedalieri etwas von der feurigen Natur des Vulkans in sich und wirft seine unbehauenen ungeglätteten Perioden wie wuchtige Lavablöcke seinen Gegnern an den Kopf. Er hält sich oder giebt sich wenigstens aus für einen der Kämpfer Gottes, berufen die Mächte der Finsternis zu zerschmettern.

In dem Seminar zu Monreale erhielt er seine theologische Ausbildung und ward dort auch Professor. Streitigkeiten über theologische Fragen und wahrscheinlich auch der Wunsch auf einem größeren Schauplatz sein Licht leuchten zu lassen, veranlaßten ihn um 1774 die Insel zu verlassen und nach Rom zu gehen. Dort veröffentlichte er in den ersten zehn Jahren seines Aufenthaltes eine Reihe von Streitschriften gegen Fréret, Gibbon und Machiavelli und eine Untersuchung über den Einfluß des Christentums auf die Civilisation. Sie enthalten zerstreut und teilweise embryonisch und in der Form dem jeweiligen Gegner angepaßt, die Ideen und Tendenzen, welche, systematisch geordnet und entwickelt, den Gesamtinhalt seines zur Bekämpfung eines weit gewaltigeren Gegners bestimmten Hauptwerks bilden. Und dieser Gegner war das ganze 18. Jahrhundert, das für Spedalieri aus Unglauben, Absolutismus und Revolution bestand. Schon 1789 hatte er einige Kapitel seines Werkes in der „Arkadia" vorgelesen, und 1791 erschien es mit dem langen Titel „Sechs Bücher von den Menschenrechten, in welchen bewiesen wird, daß ihre sicherste Garantie die christliche Religion ist und daß die einzige unter den jetzigen Verhältnissen heilsame Maßregel darin besteht, diese Religion wieder aufblühen zu machen". (Dei diritti dell'uomo libri VI. Nei quali si dimostra che la più sicura custode de' medesimi nella società civile è la Religione cristiana e che

però l'unico progetto utile alle presenti circostanze è di far fiorire essa Religione.) Gewidmet ist das Buch dem Generalschatzmeister Monsignore Fabrizio Ruffo, der acht Jahre später, als Kardinal in Neapel seine Lehre von den Menschenrechten mit Blut geschrieben hat.

Spedalieri will „die Menschenrechte gegen jede Art von Tyrannei verteidigen und beweisen, daß die christliche Religion die beste Schutzwehr gegen jede Art von Ruchlosigkeit sei". Er versichert ganz vorurteilslos vorgehen zu wollen, ganz wie die liberalen Philosophen vom Rechte der freien Meinungsäußerung Gebrauch zu machen und nur mit Vernunftgründen, ohne sich auf Autoritäten zu berufen, zu wirken, vom Christentum als göttlicher Offenbarung absehend, „gleichsam vergessend daß er Christ sei", es nur in seiner politischen Bedeutung betrachten zu wollen. Er vergißt aber oft sein Versprechen und beruft sich auf Autoritäten, anstatt von Vernunftgründen Gebrauch zu machen. Was die politische Wirksamkeit und die irdische Macht des Christentums, d. h. für ihn des Papsttums, betrifft, steht er ganz auf dem Standpunkte Gregor VII., während er in seiner Darstellung der Herrlichkeit und Schönheit des Christentums als Vorläufer von Chateaubriands Génie du Christianisme betrachtet werden kann. Aber, wenn er auch an Feuereifer den bretonischen Vicomte übertrifft, an Milde der Gesinnung, an Eleganz des Ausdrucks und Farbenpracht der Sprache steht er ihm weit nach. Er kämpft noch zum Teil mit dem veralteten Rüstzeug der Scholastik, seine Sprache ist trocken und einförmig, er wird grob und schimpft wenn er in Affekt gerät. Aber er entlehnt mitunter auch die Waffen von den Gegnern und der Verehrer des heil. Thomas von Aquino verschmäht es nicht bei Rousseau in die Schule zu gehen. Dies ist aber nicht das einzige Neue und Interessante bei ihm: In den modernen Gegnern der Kirche erkennt er die alten Feinde aus dem Mittelalter, der aufgeklärte Absolutismus des 18. Jahrhunderts ist für ihn nur eine neue Form des

Ghibellinismus. Und wie die Päpste des Mittelalters die freiheitliebenden Bürger der Städte Italiens in ihren Kämpfen gegen die deutschen Kaiser zu Bundesgenossen nahmen, so wirbt er für den Papst um die Allianz des Volkes gegen die „Tyrannen“, wird Demokrat, um die Demokratie papistisch zu machen.

Als er seine polemische Thätigkeit begann, war das Reformstreben noch zum großen Teil gegen die Kirche, gegen die Mißbräuche der Geistlichkeit oder, wie die Klerikalen sagen, gegen die Religion und die Moral gerichtet. Die französischen Philosophen, die Encyklopädisten und ihre Jünger standen sich gut mit den Monarchen und sahen es gerne, wenn diese ihre unumschränkte Macht zur Verbreitung von Aufklärung, zur Einschränkung der Macht der Geistlichen und zu Reformen auf kirchlichem Gebiete benutzten. Voltaire und seine Gesinnungsgenossen, behaupteten die Klerikalen, säen Zwietracht zwischen den Monarchen und der Kirche, um die Getrennten leichter vernichten zu können; „man kann den Königen nicht die Kronen entreißen, bevor man nicht die Tiaren von den Häuptern der Bischöfe gerissen“ sagte Spedalieri. Er suchte daher die Gefahr, welche den Monarchen von den Philosophen und Reformern drohte, recht grell auszumalen, ihnen vor der den Umsturz aller gesetzlichen Ordnung bezweckenden „Verschwörung der Freimaurer und Atheisten“ Angst zu machen, die Solidarität zwischen Thron und Altar herzustellen und sie gegen den gemeinsamen Feind zu vereinen.

Die geheimen Leiter der Verschwörung, denunzierte er, sind die Freimaurer, ihre öffentlichen Vertreter Hobbes, Spinoza, Voltaire und die Encyklopädisten; Beweise für den Plan das Christentum zu zerstören bieten die veröffentlichten Briefe des verstorbenen Königs von Preußen, in denen von dem Projekt offen gesprochen werde.

Aber der kluge Sizilianer sah deutlich, welche Vorteile den Monarchen die Herrschaft über die Kirche gewähre und mußte

daher fürchten, daß es ihm nicht gelingen werde, sie mit dem Schrecken vor Freimaurern und Atheisten allein wieder zur Unterwerfung unter die Kirche zu bewegen. Deshalb pflanzte er kühn die Fahne der Demokratie auf, erklärte die Menschen hätten von Natur das Recht auf alles was zu ihrem Wohle diene und auf die Mittel zu dessen Erlangung und bewies den Monarchen, daß sie gar nicht das Recht haben sich „von Gottes Gnaden" zu nennen, daß sie wohl, wie alles Irdische, durch Gottes Willen geschaffen seien und bestehen, aber nicht wie die katholische Kirche und deren Diener zur Leitung und Beherrschung der Menschheit eingesetzt seien, nicht von Christus zu Hirten ernannt wurden, um seine Schafe zu weiden. „Man zeige mir", ruft er triumphierend aus, „man zeige mir doch gleiche Verfügungen zu Gunsten der weltlichen Fürsten, wie das pasce agnos meos oder tibi dabo claves regni coelorum, und ich werde mich für besiegt erklären." Die Fürsten, fährt er fort, sind der Kirche unterworfen, so gut wie die Unterthanen; sie stehen unter den Kirchengesetzen und unterliegen der Censur der Bischöfe. Gehorcht der Souverän nicht der Stimme der Kirche, so wird er wie ein brandiges Glied amputiert, aus der Gemeinde der Gläubigen gestoßen. Die Unterthanen sind ihres Eides gegen den Herrscher entbunden, wenn er vom wahren Glauben abfällt. Ob er abgefallen ist darüber entscheidet allein die Kirche. Darunter versteht er aber nicht die Bischöfe oder ein Konzil; denn, sagt er, auch eine Majorität kann irren, und sie besteht nicht immer aus den Weisesten und Gelehrtesten; so ist der unfehlbare Richter nur der Papst allein, und die Kirche ein fester Damm gegen das beständige Streben der Monarchen den Despotismus einzuführen, ein diamantener Schild zum Schutze des Volkes und seiner Rechte.

Es ist gleichgiltig, erklärt er, ob die Regierungsform monarchisch oder republikanisch ist, das hängt von Volkscharakter, Klima, Erwerbsverhältnissen und andern Umständen ab. Mit

Rousseau basiert er den Staat auf einen Gesellschaftsvertrag, aber von ihm abweichend, läßt er den Vertrag nicht bei Gründung des Staats abschließen, da ja der zivilisierte Staat für ihn eine göttliche Einrichtung ist, sondern jeder Bürger schließt ihn stillschweigend bei erreichter Volljährigkeit für sich ab. Wie der Einzelne, innerhalb des Staats Geborene die Abschließung des Vertrags verweigern könnte, vergißt er freilich zu sagen.

Zweck des Staats und einzige Aufgabe des Souveräns ist es für das allgemeine Wohl zu sorgen. Handelt er gegen dieses, läßt er sich eine schwere Verletzung des Vertrags zu Schulden kommen, so hat das Volk das Recht ihn abzusetzen und, wenn er Widerstand leistet, Gewalt zu gebrauchen, ja selbst ihm das Leben zu nehmen. Und dies sei auch nicht gegen die Gebote Gottes, denn ein schlechter tyrannischer Herrscher regiere nicht mehr unter dem Schutze der göttlichen Gnade. Selbst wenn die weltliche Souveränität dieselbe göttliche Sanction wie die kirchliche hätte, würde der Fürst, der gegen die Moral oder gegen das Wohl des Volkes handelt, sie verwirken. — Jeder Staat müsse seine Religion haben und könne keine andere dulden. Ohne Intoleranz kann keine Gesellschaft bestehen. Ketzerei und Abfall vom wahren Glauben sind nicht Folge der Unwissenheit oder des Irrtums, sondern rühren vom bösen Willen her und sind daher zu bestrafen. Der wahre Glaube ist natürlich nur der römische Katholizismus, der Protestantismus aber, sagt Spedalieri, führt zum Sozinianismus, dieser zum Deismus und von diesem gelange man schließlich zum Atheismus. Wollte man alle christlichen Sekten dulden, so müßte man am Ende auch Mohamedaner, Götzendiener und Atheisten dulden.

Nachdem er den Monarchen einerseits wie ein roter Demokrat gesagt hat, daß sie nur des Volkes wegen da seien und von diesem zur Rechenschaft gezogen werden können, andererseits als streng Konservativer vor den Revolutionären Angst eingejagt hat, kommt er schließlich als Klerikaler, um zu be-

weisen, daß das einzige Heilmittel für alle gesellschaftlichen Schäden das Christentum, d. h. die in dem Papste gipfelnde Hierarchie sei. Das Christentum, erklärt er, sorge nicht blos für das ewige Leben, sondern auch für das irdische Wohl, seine Lehren seien einfach, verständlich und populär, viel klarer als die der Philosophen; seine Moral sei nützlicher und wohlthätiger als die der Deisten, welche nicht zwischen leichten und schweren Sünden unterscheiden. Denn nicht die moralischen Vorschriften sind es, welche die Menschen im Zaume halten, sondern die Furcht vor der Strafe, und diese sei um so wirksamer, je bestimmter und detaillierter Sünde und Strafe festgesetzt seien, und die größte Angst flöße die ewige Verdammung ein. Das Christentum schütze die Fürsten vor der Rebellion der Unterthanen und das Volk vor der Willkür der Monarchen. Solange diese die Hölle fürchten, werde es keine bösen Herrscher geben. Das Christentum hat das Licht der Freiheit in eine Welt der Sklaverei und Tyrannei gebracht. Es erhöhte die Elenden und demütigte die Stolzen und Uebermütigen. Hätte das Christentum der Menschheit keine andere Wohlthat als die Schwächung des Absolutismus erwiesen, so würde es dafür allein schon die Achtung Jener verdienen, welche einsehen, wie entsetzlich er die Menschen bedrückt. Solange diese Religion besteht werden alle Anstrengungen des Despotismus vergeblich sein. Er hat Furcht und Sklavensinn zur Basis, das Christentum macht alle Menschen zu Brüdern und ist auf die gegenseitige Liebe gegründet. Deshalb müssen Fürsten und Unterthanen sich dem Klerus unterwerfen, müsse die Verbreitung ketzerischer und atheistischer Schriften verhindert, die Bücherzensur der Geistlichkeit überlassen werden. Die Fürsten müssen die von Gott den Geistlichen übertragene Gerichtsbarkeit im weitesten Umfange wieder herstellen und sie in deren Ausübung unterstützen. Die Kirchengüter müssen nicht blos in Händen der Geistlichkeit bleiben, um ihre Unabhängigkeit zu sichern, sondern auch aus rechtlichen Gründen. Denn die Erde gehöre nicht den

Menschen sondern Gott, dem der Pachtzins für ihre Benützung in Gestalt des öffentlichen Kultus entrichtet werde; diesen besorge die Geistlichkeit, welche also nur als Pachteinnehmer Gottes fungiere. Ebenso sorge das Christentum für die Armen und Elenden durch seine Gebote: Die Armen sollen nur ihr Los mit Geduld und Gottergebenheit ertragen, die Reichen fleißig Almosen geben, welche aber nur durch die Hände der Geistlichen zu gehen haben. Armenpflege durch den Staat sei Usurpation und Verletzung der Religion.

So löst Spedalieri spielend leicht die soziale Frage. Er geht von andern Prämissen aus als Ortes, argumentiert in anderer Weise, aber schließlich stimmen sie beide darin überein, daß die Kirche reich sein und noch reicher werden müsse.

Es ist begreiflich, daß das Werk Spedalieri's die Billigung des Papstes fand, und die Entrüstung der absoluten Monarchen erregte. Deren Reklamationen voraussehend hatte Pius VI. zwar, gegen die Bedenken des Zensors, den Druck in Rom gestattet, aber das Buch mußte mit dem falschen Druckort Assisi und ohne Angabe von Drucker oder Verleger erscheinen. Der Papst nahm es huldvoll entgegen, beförderte den Verfasser zum Beneficiaten der Peterskirche und beauftragte ihn eine Geschichte der pontinischen Sümpfe zu schreiben.

Im Publikum erregten die „Menschenrechte" ungeheuere Sensation, sie wurden in einigen Staaten Italiens verboten, von der Kritik heftig angegriffen und ebenso lebhaft verteidigt. In kurzer Zeit erschienen mehrere rechtmäßige Ausgaben und Nachdrucke. Aber bald wurde das Buch von den großen Ereignissen am Ende des Jahrhunderts in den Hintergrund gedrängt, dann unter dem Pontificat Pius VII. auch in Rom verboten und endlich vergessen. Als Pius IX. seine liberalen Reformen begann, als der Neuguelfismus entstand, wurde das Werk des klerikalen Demokraten wieder ans Tageslicht gezogen und mit Interesse gelesen. In den Jahren der Reaktion seit 1850 und in denen der Gründung und Konsolidierung des

Königreichs Italien ganz vernachlässigt, hat es wieder mit der modernen Sozialpolitik der römischen Kirche an Interesse gewonnen.

Aber Spedalieri hat alle diese Wandlungen nicht erlebt. Kaum hatte er seine Pontinischen Sümpfe vollendet als ihn der Tod am 26. November 1795 ereilte. Es ging damals das Gerücht, daß er an Gift gestorben sei; aber es ist nicht einzusehen, wer ein Interesse haben konnte, ihn zu vergiften.

Matteo Borsa aus Mantua (1751—1798) wurde zuerst von Jesuiten in Verona, dann von Weltgeistlichen in Reggio unterrichtet, studierte dann, dem Wunsche seines Vaters folgend, in Bologna Medizin und etablierte sich 1776 als Arzt in seiner Vaterstadt. Aber zu was er am wenigsten taugte, für was er am wenigsten Neigung und Verständnis hatte, das war die Arzneiwissenschaft. In seinen 1781 verfaßten zwei Schriften „I Fisiologici“ und „Gli Empirici“ nahm er entschieden für die Empiriker Partei, behauptete, daß die Medizin seit Hippokrates keine Fortschritte gemacht habe und, daß das Studium der Anatomie und Physiologie dem Arzte gar nichts nütze. Es ist daher begreiflich, daß er seinen ärztlichen Beruf gern aufgab, um 1783 die Professur der Logik und Metaphysik am Gymnasium zu übernehmen. Vier Jahre später wurde er zum ständigen Sekretär der Akademie der schönen Künste in Mantua ernannt, und in dieser Stellung ist er bis zu seinem Tode verblieben.

In dem umfangreichsten seiner Werke, der 1795 verfaßten, recht gründlichen, aber sehr weitschweifigen Schrift über den Adel „La Nobiltà“, zeigt er sich als eifriger Verteidiger der Vorrechte dieses Standes und fordert, daß manche einträgliche und Ehrenämter für ihn vorbehalten bleiben sollen, da er ja von gewissen einträglichen Berufen, wie Handel, Industrie, Medizin, Advokatur u. dergl. ausgeschlossen sei. Der Adel ist für Borsa eine notwendige und segensreiche Institution, die sich aus der väterlichen Macht und dem Grundbesitz naturgemäß

entwickelt habe. Der Adel ist Träger der Familientraditionen und des Patriotismus, eine Schutzwehr der Monarchie; er erhält das Gleichgewicht im Staate und man dürfe ihn nicht nach den Mißbräuchen der mittelalterlichen Feudalherren beurteilen. Freilich habe er, wie alles Menschliche, Keime des Verderbens in sich, und es handle sich nun darum, diese schlechten Anlagen zu bekämpfen, ihn zum selbstlosen Patriotismus zu erziehen. So stimmt Borsa denn auch manchen Vorschlägen der Reformer, wie Abschaffung der Fideikommisse und Majorate und der Mißbräuche des Jagdrechts zu. Dagegen bleibt er ein unerbittlicher Feind und Verächter der reichen Emporkömmlinge, der geadelten Finanzmänner.

Sehr heftig zieht er in der Metafisica popolare gegen die Popularisierung der Geisteswissenschaften los und malt die schrecklichen Folgen aus, welche es habe, wenn man Themata wie Seele, Fortdauer nach dem Tode, Kultus, Würde des Priestertums, Moral, das Recht der Regierung u. dergl. zum Gegenstand allgemeiner Diskussion mache. Nicht blos Voltaire und Rousseau, sondern auch die Korsen, welche sich von letzterem ihre Gesetze verfassen ließen, tadelt er, und von dem Bündnis König Friedrichs mit Voltaire und D'Alembert zur Vernichtung der Religion weiß er so gut zu erzählen wie Spedalieri.

Viel minder konsequent als Borsa ist der Mailänder Graf Giuseppe Gorani (1740—1819), der ein an Wechselfällen sehr reiches Leben geführt hat und wohl als politischer Abenteurer bezeichnet werden kann. Er hat in italienischer und französischer Sprache, mehrmals seine Meinung ändernd, allerlei Politisches und Volkswirtschaftliches geschrieben. Hier mag es genügen, seinen Dispotismo, in welchem er das despotische Regierungssystem verteidigte, und die Imposta secondo l'ordine della natura, in welcher er eine fünfperzentige Einkommensteuer empfahl, zu erwähnen. Diese beiden Werke sind 1770 erschienen. Vier Jahre später hat er im Monarque accompli

den Kaiser Joseph II. außerordentlich gelobt und den Katholizismus verteidigt. Später schrieb er französisch seine recht interessanten Mémoires secrets et critiques des Cours d'Italie, dann wieder italienische, politische, bald demokratische, bald monarchische Flugschriften, trat zum Protestantismus über und ist Ende 1819 in Genf gestorben.



Viertes Kapitel.

Kunst- und Litteraturgeschichte, Aesthetik, Poetik und Kritik.

---

1. Muratori.

Mit der Theorie der Dichtkunst im Allgemeinen, sowie einzelner ihrer Zweige, mit der Poetik und Litteraturgeschichte haben sich die Italiener schon seit dem 16. Jahrhundert beschäftigt und zahlreiche, zum großen Teil freilich geringwertige Schriften darüber verfaßt. Einen lebhafteren Aufschwung nahmen diese Studien aber erst am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, wohl in Folge der Extravaganzen und Stilorgien der Marinisten, deren glänzender Erfolg so erstaunlich war, daß er eine Erklärung und für so schädlich gehalten wurde, daß er eine Bekämpfung erforderte.

Dazu kam noch die 1688 erschienene Schrift des französischen Jesuiten Bouhours La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, der die Möglichkeit, daß ein Deutscher Geist haben könne, bezweifelte und den Italienern das Allzugeistreiche in ihren Werken vorwarf, alle ihre Dichter zu Marinisten stempeln wollte.

Wie sich die Deutschen zu diesen Angriffen stellten, haben wir hier nicht zu betrachten, aber die Italiener ließen sich lange Zeit zur Antwort. Erst 1703 trat der Marchese Giovanni Giosesso Orsi (1652—1733) aus Bologna in seinen Consi-

derazioni sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti già pubblicata dal padre Domenico Bouhours mit einer Entgegnung auf, die in Italien vielen Beifall fand. Er traf mit Glück die schwachen Seiten des Franzosen, hielt sich aber streng an die klassicistische Aesthetik und an die alten Autoritäten. Die Jesuiten nahmen sich in ihrem Journal de Trévoux ihres Kollegen an, Orsi antwortete ihnen und andere italienische Gelehrte kamen ihm zu Hilfe, sodaß eine stattliche Anzahl von Streitschriften zu Stande kam. Dabei wurde freilich viel leeres Stroh gedroschen, und am ganzen Streit ist nur bemerkenswert, daß auch ein Italiener, Graf Prospero Montani aus Pesaro, gegen Orsi auftrat, ihm seinen blinden Autoritätsglauben vorwarf und verlangte, seine Landsleute sollten sich emanzipieren und selbst eine Theorie des guten Geschmacks aufstellen. Dieser Forderung war aber zum Teil schon von Gravina und Muratori zuvorgekommen worden, und der Streit mit dem Franzosen hatte eigentlich nur den Erfolg, das Interesse an ästhetischen Fragen mehr zu beleben, die Gelehrten Italiens zu veranlassen, sich noch ernster und gründlicher mit der Theorie der Dichtkunst und mit der Aesthtetik zu beschäftigen.

So konnte die italienische Litteratur schon im Beginne des 18. Jahrhunderts, früher als die andern modernen Kulturvölker, umfangreiche, grundlegende Werke über diese Materien aufweisen. Lange vor Burke und Home, vor Lessing und Mendelssohn, vor Batteux und Diderot, ja selbst vor Addison (im Spectator), Shaftesbury, Dubos und Baumgarten war in Italien das erste große Werk über Poetik, Muratoris Perfetta poesia (1705—6) erschienen. Ihm folgte bald darauf (1708) Gravina mit seiner Ragion poetica, deren wesentliche Grundzüge schon in seiner 1692 erschienenen kleinen Schrift über Guidi's Endymion enthalten sind. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Shaftesbury, der sich von 1711—1713 in Italien aufhielt, viele Anregung von diesen Werken empfing, was dann

wieder auf die späteren Engländer von Einfluß war; wie ja auch Muratori's Aesthetik nicht ohne Einfluß auf Bodmer gewesen zu sein scheint.

Lodovico Antonio Muratori steht in seinen 1706 erschienenen zwei Quartbänden, Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni, in Bezug auf Form und Stil größtenteils noch auf dem Standpunkt der Arkadier und Antimarinisten und sieht in den Werken der alten Klassiker die allein giltigen Muster, in Aristoteles und Horaz die höchsten Autoritäten für die Theorie der Dichtkunst. Aber er begründet doch die Notwendigkeit seines Werkes mit der Unvollständigkeit der aristotelischen und horazischen Lehren und will, abweichend von allen Vorgängern auf diesem Gebiete, den guten Geschmack auf indirektem Wege lehren. Nicht so sehr wie man ein guter Dichter werden kann, will er zeigen, als wie man es vermeiden soll, ein schlechter zu werden. Doch bleibt er diesem Vorsatze nicht ganz treu und wagt sogar mitunter, den Dichter das zu lehren, was überhaupt gar nicht gelernt werden kann oder empfiehlt ihm das Weintrinken zur Erregung des furor poeticus.

Vor allem fordert er aber, daß der Dichter Psychologie, Metaphysik, Logik und Ethik studieren soll. Ein großer Dichter ist ihm nur der, welcher mit lebhafter Phantasie, philosophischem Geiste und großem Darstellungsvermögen auf gesundem Verstande und gutem Geschmack begründete Selbstkritik verbindet. Und die vollkommensten Dichtungswerke sind diejenigen, in denen ein wertvoller philosophischer oder moralischer Inhalt mit schönen Bildern, Beschreibungen und Erfindungen in wohlklingenden formvollendeten Versen zum Ausdruck gebracht wird. Die Werke der ältesten italienischen Dichter, meint er, besaßen wohl philosophischen Gehalt, es fehlten ihnen aber oft die Schönheit der Form und der Wohlklang, während wieder Marino und seine Schule schöne Beschreibungen und wohlklingende Verse aber wertlosen Inhalt bieten. Und die Haupt-

sache bleibe doch der Inhalt, die äußere Schönheit und Harmonie sind nur schmückende Zugaben. Schön ist wohl auch was uns gefällt, erfreut und entzückt, aber das eigentlich Schöne ist nichts anderes als das Wahre.

Er geht hier noch weiter als Boileau, dessen Rien n'est beau que le vrai sich mehr auf die Wahrheit und Richtigkeit der Gedanken als auf die treue Wiedergabe der beobachteten Vorgänge und Zustände bezieht. Denn wenn Muratori auch sagt, nicht alles Wahre ist schön und die Darstellung des Häßlichen und Unmoralischen in der Dichtung verwirft, so giebt er doch zu, daß man auch als bloßer Kopist der Natur ein guter Dichter sein könne, und in der Malerei findet er sogar die Darstellung des Häßlichen, wenn es wahr ist, ebenso berechtigt wie die des Schönen. Um das Schöne zu erkennen bedarf es des guten Geschmacks, aber er giebt von diesem keine klare Definition und begnügt sich neben einem allgemeinen, alles umfassenden guten Geschmack die Berechtigung auf individueller Disposition beruhender verschiedener Geschmacksrichtungen anzuerkennen.

Wenn aber die schöne Form auch nur schmückender Zusatz ist und der Inhalt die Hauptsache, so ist die bloße Wahrheit keine Poesie und mit ihr allein erwirbt sich der Dichter keine Leser. Das altbekannte triviale Wahre hat für diese keinen Reiz, es bedarf des Neuen, Ungewöhnlichen, des wunderbaren Wahren. Kann der Dichter solches nicht finden, so muß er wenigstens das alte in neuer Kombination, in neuer überraschender Form, in bunter, prächtiger Einkleidung geben. Den Gipfel der Kunst erreicht der, welcher neue Wahrheiten in neuem Gewande „kostbare Edelsteine in kunstvoller, goldener Fassung" bietet. Damit nähert er sich freilich schon in bedenklicher Weise den von ihm so lebhaft bekämpften Marinisten, und wenn er noch dazu empfiehlt, die Natur, und besonders die Menschen, nicht so wie sie gewöhnlich sind darzustellen, sondern wie sie in höchster Vollkommenheit oder ärgster Ver-

derbnis sein könnten, so gerät er mit seinem Ausspruch, das Schöne ist nichts als das Wahre in Widerspruch. Ja, er geht noch weiter und empfiehlt die Fälschung — wenn er es auch Korrigierung nennt — der Wahrheit. „Die Natur", sagt er, „bringt nichts im höchsten Grade Vollkommenes, sei es im Guten, sei es im Bösen hervor, Aufgabe der Poesie ist es sie zu verbessern oder zu berichtigen, die höchste Vollkommenheit oder die vollkommenste Fehlerhaftigkeit darzustellen. Wenn man einen Tugendhaften oder einen Bösewicht, einen schönen oder einen häßlichen Körper zu schildern hat, soll man stets bis zum Extrem gehen. Andererseits verlangt er aber auch, daß der Dichter nicht das Unmögliche oder Unwahrscheinliche darstellen soll, und da er damit das romantische Epos aus der edlen und ernsten Poesie hinauswirft, so muß er Ariost zulieb doch auch eine gewisse Berechtigung des Wunderbaren im Epos zugeben und unterscheidet zwischen dem, was dem Volke und dem, was dem Gebildeten als wahr und möglich erscheint. Und übrigens, setzt er hinzu, erfreue sich ja auch der Höhergebildete an der Kunst mit der dieser Dichter das unwissende Volk zu unterhalten weiß, und manchmal zwingen auch ihn die extravaganten Erdichtungen zum Lachen. Minder gut als Ariost kommt Homer weg „dessen alberne Erfindungen vielleicht selbst dem antiken Pöbel unwahrscheinlich vorkamen", und den man nur durch allegorische Auslegungen zu rechtfertigen vermag.

Von der Göttlichen Komödie spricht Muratori mit Anerkennung, aber nicht ganz ohne Tadel und beklagt besonders die Dunkelheit und das Scholastische in ihr; er wirft Dante und andern Dichtern des vierzehnten Jahrhunderts Solöcismen und Barbarismen vor. Um so höher stellt er, deren bisherige Vernachlässigung beklagend, die Lyrik Dante's, aber freilich noch weit unter der des „unübertrefflichen, kaum erreichbaren" Petrarca. Die glücklichste Zeit der italienischen Poesie ist aber für ihn das sechzehnte Jahrhundert, und nach dem Verfall im siebzehnten sieht er mit den Reformbestrebungen der Arkadia eine neue

schöne Zeit anbrechen. Er beklagt das Ueberwiegen des Erotischen in der Lyrik, das er selbst dem hochverehrten Petrarca nicht verzeihen kann und rät den Dichtern nicht stets die alten vielbetretenen Pfade zu wandeln, nicht stets das alte, wenn auch noch so glänzende Muster nachzuahmen. Er empfiehlt dagegen die bis dahin vernachlässigte moralische Fabel, die religiöse und didaktische Poesie und die Satire, freilich eine zahme, stets die weltliche und geistliche Obrigkeit respektierende Satire, mehr zu pflegen. Auch sollen die Gelehrten ihre wissenschaftlichen Werke in italienischer Sprache schreiben und die Jugend soll zum gründlichen Studium der Muttersprache angehalten werden.

Ueber das Theater sind seine Ansichten meistens ziemlich richtig, mitunter aber auch sehr sonderbar. Gegen das Musikdrama hat er besonders einzuwenden, daß das Singen auf der Bühne, „wo doch die Natur möglichst treu nachgeahmt werden soll", die ganze Handlung unwahrscheinlich mache. Wie kann es glaublich erscheinen, fragt er, daß Menschen im höchsten Affekt, in heftigem Zorn oder tiefem Kummer singen, und ist es nicht lächerlich, wenn Staatsmänner bei ihren Beratungen, Feldherren, wenn sie ihre Schlachtpläne entwerfen Arien singen oder Verschwörer Triller schlagend konspirieren? Die Konsequenz dieser Beweisführung wäre eigentlich die hausbackenste Prosa im Drama, aber Muratori macht vor der Autorität der Alten halt und erklärt, sich selbst widersprechend, den erhabenen majestischen Vers für der Tragödie unentbehrlich. Wie später Voltaire, so tadelt auch er die, besonders in den französischen Tragödien, nie fehlende Verliebtheit der Staatsmänner und Feldherren, der Kaiser und Rebellen; nur sieht er darin noch außerdem Schädliches für die Moral. Ueberhaupt ist diese bei ihm das Wichtigste, ja fast der Hauptzweck aller Poesie. Die Poesie ist für ihn, wenn nicht die geschmückte, in schönem Gewande gekleidete Moral selbst, mindestens ihre Tochter oder Dienerin — „stimmen doch alle Autoritäten darin überein,

daß sie zu nützen oder zu unterhalten habe". Von dem horazischen Aut prodesse volunt aut delectare poetae — Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae ist ihm der zweite Vers der maßgebendere; das Unterhalten allein gestattet er nur den kleinern lyrischen Gedichten, aber auch da nur innerhalb der Grenzen der Tugend und Ehrbarkeit. Das Nützliche bestehe im Epos in der Ermunterung zu großen, edlen Thaten, in der Einflößung der Ehr- und Ruhmliebe; die Tragödie soll, nach der aristotelischen Formel, durch Schrecken und Mitleid die Leidenschaften reinigen und die Großen von schlechten Handlungen abschrecken, die Komödie das gemeine Volk lehren, sein Hauswesen in Ordnung zu halten, seine Fehler abzuthun und mit seinem Stande zufrieden zu sein. Nie und nimmer darf im Theater das Laster liebenswürdig erscheinen oder über die Tugend triumphieren.

Zur Erläuterung seiner Theorie hat Muratori seinem Werke bei zweihundert Sonette und Canzonen italienischer Dichter aus dem 14. bis 18. Jahrhundert mit kritischen Bemerkungen beigegeben, in denen er mit dem Lob, besonders für seine Zeitgenossen, gar zu verschwenderisch umgeht.

2. Gravina und Becelli.

Eine freiere Anschauung und mehr neue Ideen als in den zwei Quartbänden Muratori's über die „vollkommene Dichtkunst" finden wir in dem mäßigen Oktavbande der „Ragion poetica" des bereits oben erwähnten Gravina. Während Muratori es noch nötig findet, in seiner Vorrede die Wichtigkeit und den Wert der Poesie für Wissenschaft und Bildung hervorzuheben und sich auf das Beispiel des Aristoteles zu berufen, um sich gegen den Vorwurf zu verteidigen, daß er unter Vernachlässigung ernster Studien sich mit einem anscheinend so frivolen Gegenstande beschäftige; während Muratori gleichsam um das Bürgerrecht im Reiche der Wissenschaft für die Dichtkunst bittet, geht Gravina, nur in Kürze ihren erziehenden

Einfluß und ihre hohe Bedeutung als Lehrerin hervorhebend, ohne weitere Umschweife zur Hauptsache über. Wie er in seiner Abhandlung delle antiche favole (1696) die römische und griechische Poesie behandelt hat, so behandelt er in der, Madame Colbert gewidmeten „Grundlage der Poesie" (1708), der er auch diese Abhandlung einverleibte, die italienische und ließ einige Jahre später (1715) seine Untersuchung über die Tragödie folgen.

So bilden diese Werke zusammen sein ästhetisches und litterargeschichtliches Credo und können füglich als ein Werk betrachtet werden. Verwandten Inhalts ist auch sein Studienplan für eine vornehme Dame (Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna), gewidmet der Fürstin Santacroce.

Gravina stellt kein vollständiges System auf, sondern behandelt die verschiedenen Teile seiner Lehre theoretisch in einzelnen, mit einander wenig zusammenhängenden Kapiteln, denen er Charakteristiken der griechischen, lateinischen und italienischen Dichter folgen läßt. Er unterscheidet zwischen einer aller Poesie gemeinsamen Grundlage, welche er die Ragion poetica nennt und den für die einzelnen Nationallitteraturen giltigen, nach Zeit und Ort verschiedenen, besonderen Regeln. Demgemäß kann er die für die antike Poesie geltenden Grundsätze, bei all seiner Bewunderung der klassischen Litteratur, nicht als auch für seine Zeit und sein Volk unbedingt zu beobachtende, anerkennen. Der moderne Dichter habe sich von der gänzlichen Verwerfung dieser Regeln ebenso fern zu halten, wie von ihrer sklavischen Befolgung, die uns dem wahren Wesen aller Poesie, der aus der Natur durch den menschlichen Geist geschöpften und zur Anschauung gebrachten Idee, entfremden würde. In seinem Eifer für Naturwahrheit und Wahrscheinlichkeit geht er so weit, daß er einerseits fordert, die Handlung eines Dramas nicht länger als höchstens zwölf Stunden dauern zu lassen, andererseits den Dichter vor zu schöner, kunstvoller Sprache warnt und gewisse Stilnachlässigkeiten empfiehlt, die

der Dichtung den Anschein des Natürlichen, Ungekünstelten geben. Im Prolog zu seinen eigenen Tragödien verwirft er zwar nicht die gebundene Rede, wohl aber den Reim im Drama „weil die Menschen beim reden nicht nach Reimen suchen"; nur dem Chor gestattet er ihn.

Im Gegensatz zu Muratori rät er keine ganz vollkommenen Charaktere, sondern Menschen mit ihren Schwächen und Fehlern, den Sitten und Gewohnheiten ihrer Zeit gemäß zu schildern, wie es Homer gethan hat. In seiner Bewunderung Homers, den er bei aller Anerkennung der Schönheiten der Aeneis, über Virgil und über alle Dichter erhebt, steht er in entschiedenem Gegensatz zu Muratori und ist seiner Zeit weit voraus.

Wer kein Griechisch versteht, möge Homer im Vertrauen auf das Urteil der Gelehrten anbeten, aber nur keine Uebersetzung lesen und sein Werk, wie etwas Heiliges, nicht zu berühren wagen.

Noch mehr geht er seiner Zeit mit der Bewunderung Dante's voran, für dessen Größe er volles Verständnis hat und mit dem er sich in mehreren, von tiefer Einsicht in den Geist der göttlichen Komödie zeugenden Kapiteln der Ragion poetica beschäftigt. Auffallend ist es aber, daß er auch ein großer Bewunderer des unpoetischen und langweiligen Trissino ist, den er einen glücklichen Nachahmer Homers nennt, dabei freilich zugebend, daß er mit dieser Bewunderung unter seinen Zeitgenossen allein dasteht.

Auf die heute beliebte Umfrage nach den Hundert besten Büchern würde Gravina wohl nur ein halbes Dutzend — die Bibel, das Corpus juris, Homer, Plato, Cicero und Dante — genannt haben. In der göttlichen Komödie fand er vieles vom Geiste der Bibel, und seine Bewunderung Platos sowie der Cartesianismus seines Lehrers Caroprese trugen wohl dazu bei, ihn von Aristoteles unabhängig zu machen. Wenn seine Angriffe auf dessen dramatische Regeln auch vorzüglich gegen die gerichtet sind, welche sie unverständlich nachbeten oder mißver=

stehen, so schont er doch auch den Stagiriten selbst nicht. Ja er geht so weit zu sagen, er habe alle Menschen an Undankbarkeit und Bosheit übertroffen, Plato gehaßt und die großen griechischen Tragiker herabzusetzen gesucht, den Oedipus allein für eine vollkommene Tragödie erklärt, um alle anderen auszuschließen. Deshalb solle man sich nicht an dessen Regeln halten, sondern zu den Quellen, zu den allein nachahmenswerten großen griechischen Dichtern, die alle anderen übertreffen, zurückgehen.

Von den verschiedenen Gattungen der Dichtung hat Gravina am eingehendsten das Drama behandelt, dem er, die moderne Anschauung antizipierend, den höchsten Rang anweist. Innerhalb desselben stellt er die Tragödie weit höher als das Lustspiel und hält an der beschränkten Ansicht fest, daß die erstere nur große Staatsaktionen, das letztere nur Vorgänge des bürgerlichen und Familienlebens zum Inhalt haben soll. Die Tragödie soll lehren, die Komödie belustigen; aber, setzt er fast naiv hinzu, um die höchste tragische Wirkung zu erreichen, bedarf es nicht immer des Todes des Helden, „es ist manchmal kein Fehler ihn am Leben zu lassen".

Eigentümlich erklärt er die viel umstrittene „Reinigung der Leidenschaften" durch die Tragödie als eine Art Impfung, durch welche die Zuschauer gegen die wirklichen Affekte abgestumpft, für die Wirkungen von Furcht und Mitleid immun gemacht werden, und führt dabei sogar die Pest als Beispiel an.

Warum die Römer kein vortreffliches Drama hervorbringen konnten, weiß er recht gut aus ihrem Nationalcharakter zu erklären. Und wenn er das italienische Drama weit über das aller andern modernen Völker stellt, obwohl er, wenn auch nicht Shakespeare, doch Corneille und Racine kannte, so mag man dies seinem Patriotismus zu gute halten. Uebrigens lobt er nur die italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts als gelungene Nachahmungen der griechischen, dabei freilich übersehend, wie sie auch von den Seneca'schen Dramen beeinflußt

sind. Ueber das „infame“ Theater und die „lächerlichen“ Dramen seiner Zeit bricht er den Stab, und mit feinem Spott macht er sich über diese Tragödien mit den verliebten jammernden Helden, mit den grausigsten Situationen, deren Schluß aber stets eine Hochzeit ist, lustig, über die Dichter, die sich rühmen können, etwas ganz neues erfunden zu haben — Lustspiele bei denen man nicht lacht, Trauerspiele bei denen man nicht gerührt wird.

Ziemlich richtig ist auch sein Urteil über die Zwittergattung des Hirtendramas, dessen Personen weder Helden noch Hirten oder gewöhnliche Menschen sind. Selbst Tasso's Aminta entgeht seinem Tadel nicht, der aber am schärfsten Guarino's Pastor fido, mit den Hirten, die sich wie Höflinge benehmen, trifft.

Wenn aber Gravina von der Theorie zur Praxis übergeht und selbst dramatischer Dicher wird, wenn er seine Tragödien als Muster hinstellt, so zeigt er, wie sehr die Eigenliebe verblenden und ein wie schlechter Praktiker aus einem guten Theoretiker werden kann. In seinen 1712 erschienenen fünf Trauerspielen finden wir weder interessante Handlung, noch lebenswahre Charakterzeichnung; am schlimmsten aber ist es um die Diktion bestellt. Wie sich die Handlung langsam hinschleppt, so ergehen sich die Personen in langen oft inhaltleeren Reden, und er, der es ganz unnatürlich findet, daß Menschen in Reimen reden, findet es ganz in der Ordnung eine seiner Personen 200 Verse in einem Atem herunterleiern zu lassen oder in einem Dialog jede Person ihren Antwortsvers mit dem letzten Wort des von der andern gesprochenen Verses anfangen zu lassen. Die Sprache ist schwerfällig, häufig mit Latinismen versetzt, die reimlosen elfsilbigen Verse sind monoton, mitunter ganz wie Prosa klingend, die oft gebrauchten Verse mit dem Accent auf der vorvorletzten Silbe (sdruccioli) machen häufig in den ernstesten Szenen den Eindruck des Komischen. Die gereimten Chöre sind matt, ohne poetischen Schwung und haben oft Trivialitäten zum Inhalt.

In seinem Appio Claudio behandelt Gravina dasselbe Sujet wie Alfieri in der Virginia, sich wie dieser ziemlich treu an die Erzählung des Livius haltend. Aber sein Drama steht tief unter dem um ein Drittel kürzern des berühmten Piemontesen, der doch auch kein Tragiker ersten Ranges war, und ganz ungeschickt ist die Anfügung eines fünften Akts nach dem Tode der Heldin.

So gab der Allerweltstadler seinen Gegnern die beste Gelegenheit sich zu revanchieren und dem Spötter Nicola Capasso seine Diktion köstlich zu parodieren, was übrigens nicht schwer war, da seine so ernst gemeinten Musterdramen mitunter schon den Eindruck von Parodien machen.

Auf dem von Gravina eingeschlagenen Wege schritt der 1683 in Verona geborene, 1750 gestorbene Giulio Cesare Becelli rüstig vorwärts, seine Zeitgenossen weit hinter sich lassend, und gelangte in mancher Beziehung bis zum Standpunkt der Romantiker des 19. Jahrhunderts. In seinen 1732 erschienenen drei Büchern „Von der neuen Poesie“ (Della novella poesia, cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana libri III) zeigt er noch weniger Respekt vor Aristoteles als Gravina und tritt mit großem Eifer und Geschick für eine in Form und Inhalt moderne, nationale Dichtkunst ein. Er ist sich des Modernen, fast Revolutionären seiner Lehre bewußt, betont es in seinem Werke und gebraucht einmal auf einer Seite nicht weniger als zehnmal das Wort neu.

Schärfer als er hat keiner vor ihm und auch lange nach ihm keiner den Unterschied zwischen Antike und Moderne hervorgehoben, eifriger keiner auf Grund dieses Unterschieds die Erneuerung der Poesie gefordert. „Wir haben andere Sitten, andere Anschauungen, andere staatliche Institutionen als die Alten,“ sagt er, „wir unterscheiden uns von ihnen in jeder Beziehung. Es fehlen unserer Zeit die großen heroischen Laster und Tugenden der antiken Welt, deshalb langweilt sich

unser Volk bei den antiken Tragödien, für die sich nur die Gelehrten interessieren." — „In der Gegenwart können nur solche Dichtungen gefallen, welche unsere Sitten, Gesetze und Gebräuche darstellen, deren Stoffe aus der uns am nächsten liegenden Geschichte genommen sind. Den Griechen gefiel Homer am besten, den Römern Virgil und deshalb hat Dante's Göttliche Komödie für uns den höchsten Wert. Aus denselben Ursachen gefallen uns die Rittergedichte und die moderne, von der antiken so verschiedene Lyrik. Castelvetro tadelt Ariost, weil sein rasender Roland keine Epopöe nach den Regeln des Aristoteles ist. — Warum sollte er sich denn diesen Regeln unterwerfen? Sein Roland ist eben etwas neues, ein romantisches Gedicht, wovon Aristoteles nichts wußte. Dieser ist höchst einseitig, denn er kannte nur die griechische Poesie, weder die hebräische noch sonst irgend eine."

Der moderne Dichter, lehrt Becelli, soll national sein, er soll seine Stoffe aus der Geschichte seines Volkes nehmen, die Sitten und Einrichtungen seines Volkes schildern, und nicht zeitlich oder örtlich fernliegendes seinen Werken zum Inhalt geben, nicht wie die französischen Tragiker antike Helden mit modernen Sitten und Ideen auf die Bühne bringen.

Mit den älteren Theoretikern nimmt auch Becelli einige für alle Litteraturen gleichgeltende allgemeine Regeln an, hebt aber dann das für jedes einzelne Volk nach Verschiedenheit von Nationalcharakter, Sprache und Sitten besonders Geltende scharf hervor. Er zeigt das Modern-nationale in der französischen, spanischen und englischen Poesie, beschäftigt sich aber selbstverständlich am eingehendsten mit der Litteratur und Sprache Italiens, denen der größte Teil seines Werkes gewidmet ist. Er schildert die besondere Art des „poetischen Denkens" und Ausdrückens der Italiener, und selbst der Dialektdichtung schenkt er liebevolle Aufmerksamkeit.

Er gehört zu den in jener Zeit noch sehr seltenen Bewunderern Dante's, aber weder ihn noch die großen Dichter

des sechzehnten Jahrhunderts betrachtet er als das Non plus ultra aller Poesie. Trotz der hohen Stufe, welche die italienische Poesie bereits erreicht hat, erwartet er, daß sie noch weitere Fortschritte machen werde, aber nur, wenn sie eine wahrhaft nationale sein wird. „Denn", sagt er, „derjenige, welcher behauptet: bis hieher und nicht weiter darf die Poesie, Kunst oder Wissenschaft gehen, der ist ebenso thöricht, als wer es unternimmt, den Sand des Meeres oder die Sterne des Himmels zu zählen. Meines Erachtens ist es ein kindisches Unternehmen, die Dichtkunst, diese Königin aller Künste, in gewisse Schranken einzuschließen, und ebenso kindisch ist die Behauptung, daß sie nicht in tausenderlei Weise ihre Schönheit entfalten und variieren könne."

Becelli ist freilich nicht in jeder Beziehung frei von den Vorurteilen seiner Zeit; seiner Kritik mangelt es an Tiefe, seine Kenntnis der Sprach- und Litteraturgeschichte ist eine mangelhafte, mitunter irrige, er ist manchmal recht pedantisch; aber seine „Neue Poesie" bleibt doch eine bedeutende, seiner Zeit weit vorauseilende Leistung. Ja sie ging ihr soweit voraus, daß sie keine Anerkennung fand, und als beinahe drei Vierteljahrhunderte später die Romantik auf dem Umwege über Deutschland und Frankreich nach Italien gelangte, hatte man den ersten italienischen Romantiker schon ganz vergessen.

Wie sein Vorgänger Gravina war auch Becelli in der Theorie viel stärker als in der Praxis. Sein komisches Epos Il Gonella in zwölf Gesängen, dessen Held der gleichnamige Hofnarr des Herzogs von Ferrara ist, ermangelt jeder Originalität und bietet nur wenig Unterhaltung. Es enthält neben sehr vielen altbekannten Schwänken und Späßen auch, trotzdem es einer Dame gewidmet ist, manche lüsterne und unanständige Schilderungen und Ausdrücke.

Von geringem Wert, aber doch erträglicher als Gravina's Tragödien sind Becelli's im letzten Jahrzehnt seines Lebens geschriebene Komödien: L'ammalato, in der er die Aerzte, L'in-

giusta donazione, in der er die Advokaten verspottet und Il Tassista, eine schwache Nachahmung der Frösche des Aristophanes, fast ganz ohne Handlung. Etwas besser ist Li falsi letterati, in der sich einige gute Witze auf unwissende und bestechliche Kritiker und schmarotzende Litteraten finden. Manches klingt fast wie eine Satire auf die moderne „Goethephilologie“ und Kleinkrämerei in der Litteraturgeschichte. Die Handlung ist aber noch ganz im Genre der Lustspiele des sechzehnten Jahrhunderts, mit geraubten, als Sklaven verkauften und dann wiedergefundenen Kindern. Die Technik, wie in seinen andern Komödien, ganz stümperhaft.

3. Crescimbeni und Gimma.

Im Verein mit Gravina und andern Schriftstellern hat Johann Maria Crescimbeni die arkadische Akademie gegründet, aber keiner war mit ihr so verwachsen, fast ihre Fleisch und Blut gewordene Personifikation wie er, ihr erster Präsident. Die Biographien und Nekrologe der Mitglieder, welche manche wertvolle Angaben über Schriftsteller jener Zeit enthalten, wurden unter seiner Redaktion herausgegeben, zum großen Teil von ihm verfaßt. Man kann von der Arkadia nicht sprechen ohne seiner zu gedenken, man kann seinen Namen nicht nennen ohne an die Arkadia erinnert zu werden. Das Gute und das Schlechte, das redliche Streben und das ungenügende Können, die Pedanterie und die Kleinigkeitskrämerei, sie sind sich gleich bei der Akademie und ihrem Gründer.

Von der Arkadia werden wir noch mehr zu sagen haben, wenn wir zur lyrischen Poesie kommen, von Crescimbeni, soweit er nicht in ihr aufging, muß hier die Rede sein.

Dem Willen seiner Familie folgend, hatte der 1663 in Macerata Geborene in seiner Vaterstadt Rhetorik und Rechte studiert, schon im Alter von sechzehn Jahren den Doktorhut erworben und war nach Rom gegangen, um sich praktisch weiter auszubilden. Aber er hatte weder Neigung noch Anlage zum

Berufe des Advokaten und wendete sich der Dichtkunst und schönen Litteratur zu. Ein reiches Erbe von seinem Oheim und eine ihm von Clemens XI. verliehene einträgliche Pfründe gestatteten ihm ohne Amt und Geschäft bis zu seinem am 8. März 1728 erfolgten Tode ganz seinen litterarischen Neigungen zu leben und eine ansehnliche Zahl litterarhistorischer und kritischer Werke, lyrische Gedichte und ein Hirtendrama „Elvio“ zu schreiben.

Crescimbeni war von musterhafter Frömmigkeit und von einer selbst für jene Zeit höchst naiven Gläubigkeit. In seiner 1723 erschienenen Monographie über die Laterankirche rechnet er mit vollem Ernst unter den dort befindlichen Reliquien den Stab Aarons, den mit Essig getränkten Schwamm, der bei der Kreuzigung Christi gebraucht wurde, einen Zahn des heiligen Petrus und Aehnliches. Kurz vor seinem Tode affiliierte er sich dem Jesuitenorden.

Seine Dichtungen, auf die Baretti's Worte von der halb hölzernen halb bleiernen Phantasie sehr gut passen, wollen wir nicht der verdienten Vergessenheit entreißen, obwohl seine von Muratori nur mäßig gelobte Ode an Clemens XI. besser ist als manches andere in der Perfetta poesia übermäßig gepriesene Gedicht.

Sein bedeutendstes Werk ist die Geschichte der italienischen Poesie, an der er zehn Jahre gearbeitet hat und die zuerst 1698 u. d. T. Istoria della volgar poesia in fünf Quartbänden erschienen ist. Ihr folgten von 1702 bis 1711 als Nachträge und Erweiterungen fünf Bände Commentarj und einige Jahre später die Umarbeitung und Verschmelzung beider Werke in sechs Bänden, deren vollständiges Erscheinen Crescimbeni nicht mehr erlebte. Biographien und Elogien hervorragender italienischer Schriftsteller waren zwar schon um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts erschienen, aber das Verdienst die erste Geschichte der italienischen Poesie geschrieben zu haben, kann Crescimbeni nicht bestritten werden. Deshalb und weil

das Werk in jener Zeit einem Bedürfnisse entsprach, ist es von den Zeitgenossen in Italien und im Auslande hochgeschätzt worden. Es enthält aber auch manche noch jetzt recht brauchbare biographische Notizen und Angaben über nicht mehr vorhandene Manuscripte. Es ist begreiflich, daß es die Fehler aller solcher bahnbrechenden Werke — unvollkommene Kenntnis, Irrtümer und Ungenauigkeiten — hat; aber, was es uns fast ganz ungenießbar und unerträglich macht, ist die ungeschickte Anordnung des Stoffs, die pedantische und doch nicht tief eindringende, auf fehlerhaften Prinzipien beruhende Kritik und der schwerfällige geschmacklose Stil. Man hat gesagt, daß dieser Stil eine Nachahmung des von Boccaccio's Ameto sei; aber, wie aus den Commentarj ersichtlich ist, hat er dieses Buch garnicht gekannt und er muß also ein anderes Muster für seinen schlechten Stil gehabt haben.

In den diesem Werke angehängten acht Dialogen „Von der Schönheit der italienischen Poesie" läßt er sich in unerträglich pedantische Zergliederungen und Erklärungen von Costanzo's Sonetten ein, die er über alles Maß lobt, und giebt eine den geduldigsten Leser zur Verzweiflung bringende Untersuchung über Antonio Caraccio's romantisches Epos L'imperio vendicato, das er ebenfalls ungemein lobt. Um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, läßt er auch, höchst unbescheiden, sein eigenes Hirtendrama Elvio von einem der Interlocutoren gar sehr loben und dessen Allegorien erklären.

Es ist sein Verdienst auf die große Bedeutung der provenzalischen Dichter für die italienische Poesie hingewiesen zu haben, und seine Uebersetzung der Troubadourbiographien des Nostradame zeugt von Gewissenhaftigkeit und Fleiß. Er hat sie auch mit ergänzenden und berichtigenden Zusätzen versehen, aber den lügenhaften Erzählungen des Franzosen doch zu viel Glauben geschenkt, so wie auch die ältesten sizilischen Dichter zu sehr herabgesetzt. Die provenzalischen Dichter hat er fleißig gelesen, aber die nordfranzösische Poesie kannte er fast gar nicht

und schrieb auch alle epischen Dichtungen den Südfranzosen zu. Er hält mitunter nordfranzösische Wörter für provenzalisch und gesteht selbst, daß er manches nicht verstanden habe. Dagegen scheint er so viel deutsch verstanden zu haben, um ein Sonett Postels zu übersetzen. Ganz ungenügend ist was er über das älteste italienische Theater sagt. Dagegen ist er ein großer Bewunderer der italienischen Tragödien des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die, nach ihm, die aller andern modernen Nationen weit übertreffen. Er nennt als Meisterwerke manche Tragödien, die mit ihren Verfassern längst verdientermaßen vergessen sind. Von Shakespeare weiß er freilich nichts, aber auch Racine nennt er kaum, und von Corneille „der sich von den Vorschriften des Aristoteles emanzipieren wollte", sowie vom französischen Drama überhaupt, spricht er mit einer gewissen wohlwollenden Herablassung. So stellt sich Crescimbeni, den Bouterweck den italienischen Gottsched nennt, in Bezug auf das französische Theater in scharfen Gegensatz zu dem um eine Generation jüngern Leipziger Professor.

Crescimbeni hat auch eine Geschichte der arkadischen Akademie, Storia d'Arcadia, 1709, geschrieben, die für eines der langweiligsten und unnützesten Bücher gehalten wird.

Gegenüber Crescimbeni's Geschichte der Poesie bedeutet des Vielschreibers Giacinto Gimma ein Vierteljahrhundert später erschienene „Idee einer Litteraturgeschichte Italiens" (Idea della storia dell' Italia letterata, Neapel 1723) einen Rückschritt. Statt sich wie der arkadische Akademiker auf ein Fach zu beschränken und in diesem ehrlich und gründlich zu forschen, verlor sich der „gedankenlose Akademiker" von Roßano in weit ausgedehnte Studien in den verschiedensten Fächern, las enorm viel und schrieb noch viel mehr, kritiklos, parteiisch, verworren, die lächerlichsten Phantastereien mit pedantischem Ernst vortragend.

Im Jahre 1668 in Bari geboren, hatte er in Neapel die Rechte studiert, da er aber keine Beschäftigung als Advokat

fand, die juristische Laufbahn aufgegeben und war 1699 in den geistlichen Stand getreten. Von Clemens XI. 1705 zum Kanonikus in Bari ernannt blieb er, verschiedene ihm angetragene Bistümer und Professuren ausschlagend, bis zu seinem Tode im Jahre 1735 in seiner Geburtsstadt.

Es charakterisiert sein Selbstvertrauen und die hohe Meinung die er von seinem Wissen hatte, daß er im Alter von vierundzwanzig Jahren eine Encyklopädie zu schreiben begann, die „alle Wissenschaften von göttlichen und menschlichen Dingen, alle Künste und Handwerke“ behandeln sollte, also allein das schaffen wollte, wozu sich ein halbes Jahrhundert später eine ganze Gesellschaft französischer Gelehrter vereinigte. Gimma's Werk ist glücklicherweise nicht gedruckt, wahrscheinlich auch nicht vollendet worden, aber er wurde dafür verdientermaßen von der Akademie der Spensierati in Rossano zu ihrem Mitgliede und Generalprokurator gewählt. Und dies war kein Spaß, sondern voller Ernst, denn auch andere Akademien, die wohl in der Masse seiner kuriosen Lesefrüchte manches schmackhafte Stück fanden oder seine Phantastereien für gründliche Gelehrsamkeit hielten, ja selbst die Crusca, nahmen ihn als Mitglied auf. Seine Dissertationen über fabelhafte Menschen und Tiere, in zwei Quartbänden, seine ebenfalls zweibändige Naturgeschichte der Edelsteine, seine neue heilige und profane Genealogie und andere Schriften, die keine Erwähnung verdienen, sind vielleicht Bruchstücke der ungedruckten Encyklopädie, während wir seine 1703 erschienenen Lobreden auf die „gedankenlosen Akademiker“ wohl als Vorläufer seiner Litteraturgeschichte betrachten können.

In diesem ebenfalls zwei Quartbände starken Werke beschränkt er sich nicht auf die Litteraturgeschichte Italiens, sondern macht auch Abschweifungen auf das Gebiet der politischen und Kirchengeschichte und widmet der wissenschaftlichen Litteratur mehr Raum als der belletristischen. Er schaltet eine Menge von Abhandlungen oder, wie er sie nennt, Controversen aus den verschiedensten Wissensfächern ein, um z. B. zu beweisen,

daß die Excommunication keine Erfindung der Päpste oder der Druiden sei, daß der jüngere Plinius kein Christ war, daß Ulysses nicht in Neapel studiert hat, oder er untersucht ob der Apostel Paulus noch lebe, ob Karl der Große ein Franzose oder Deutscher war, ob Noah mit Janus identisch sei u. drgl. Der Controverse über das Fest der unbefleckten Empfängnis widmet er 15 Seiten, der Biographie Dante's sieben Zeilen, der Machiavellis eine Zeile. Die Litteraturgeschichte, welche bis 1723 geht, beginnt er noch vor Noah, ihr erstes Kapitel ist dem Zustande der Wissenschaften und Künste vor der Sintflut gewidmet. Daß er seine vollständige Unterwerfung unter die Gebote der Kirche und des Papstes beteuert, ist für jene Zeit nicht auffallend, wenn er aber hinzufügt, daß er die Werke Luthers und anderer Ketzer nie in Händen gehabt und seine Citate aus ihnen aus zweiter Hand habe, so können wir den Wert seiner gewissenhaften Quellenforschung richtig bemessen.

Was ihn hauptsächlich charakterisiert und was wohl am meisten dazu beigetragen hat ihm lobende Beurteilungen und Auszeichnungen zu verschaffen, das war sein alles Maß übersteigender, schon in Chauvinismus ausartender Patriotismus, seine Verherrlichung italienischen Geistes und Wissens und die Herabsetzung alles Ausländischen. Mit dieser Tendenz, die er in seiner Vorrede nachdrücklich betont, setzte er sich in solches Ansehen bei seinen Zeitgenossen, daß erst Tiraboschi, nach einem halben Jahrhundert es wagte, ihn, freilich noch sehr vorsichtig, zu tadeln. Alle philosophischen Schulen, sagt Gimma, stammen aus Italien, die platonische so gut wie die des Aristoteles, der zwar ein Grieche war, aber viel von italienischen Philosophen lernte; Pythagoras stammte aus Samos in Calabrien; die Systeme Epikurs, Gassendi's und Descartes' sind alle aus italienischen Schulen abgeleitet, die des letzteren enthält nichts Originelles, er hat das meiste aus Giordano Bruno und andern unreinen und verachteten italienischen Quellen geschöpft. Die italienische Poesie, sagt er, ist unabhängig von der proven=

zalischen und sicilischen entstanden und älter als diese, nur sind die ältesten italienischen Dichtungen verloren gegangen und vergessen worden. Nur die Erfindung der Romane, von denen er mit großer Verachtung spricht, gönnt er den Griechen und andern Ausländern. Es ist lobenswert, daß er die große Bedeutung der Naturwissenschaften einsieht und auch den modernen Forschern für ihre gewissenhafte Arbeit, Wahrheitsliebe und Unabhängigkeit von Autoritäten volle Anerkennung zollt, aber Hauptzweck dabei ist doch, den Ruhm aller modernen Erfindungen für Italiener in Anspruch zu nehmen. Sich nicht mit dem begnügend, womit sie wirklich allen anderen Nationen voranleuchteten, macht er sie auf allen Gebieten des Geistes und des Wissens zu Lehrmeistern der andern. Das kopernikanische Weltsystem, sagt er, stammt von Pythagoras und wurde von dem Calabresen Girolamo Tagliavia am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erneuert; an ihm hat Kopernikus ein Plagiat begangen. Nur mit schwerem Herzen entschließt er sich den Deutschen die Erfindung des Buchdrucks zuzugestehen, fügt aber hinzu, daß diese Kunst vielleicht von den Chinesen zu ihnen gekommen ist.

Zwei Institutionen sind es aber, die er ganz besonders für Italien in Anspruch nimmt: Die Jesuiten und — die Preßfreiheit. Loyola, giebt er zu, war freilich ein Spanier und hat in Paris den Grund zu seiner Gesellschaft gelegt, aber sie ist doch unzweifelhaft italienisch und wurde in Italien vervollkommnet. Selbst der Name Jesuiten ist Erfindung eines Italieners und in Volterra bestand schon lange eine Bruderschaft unter dem Namen Compagnie Jesu. — In Bezug auf die Preßfreiheit sagt er: „Wir können mit aller Freiheit und ohne daß uns Jemand hindert, neue Meinungen und neue Erfindungen veröffentlichen. Unsere Regierungen verbieten nur jene Lehren und Meinungen, welche die heilige Religion, die guten Sitten oder die Ehrfurcht vor den Herrschern verletzen; und damit handeln sie väterlich, denn sie verhindern dadurch

skandalöse Unordnungen und Ansteckung der Gutgesinnten durch falsche Lehren. Diese Einschränkung, welche uns abhält aus Bosheit, Unwissenheit oder Unachtsamkeit Schädliches zu schreiben, ist der größte Ruhm Italiens!"

4. Quadrio.

Während Crescimbeni und Gimma sich auf die italienische Litteratur beschränkten, stellte sich der Jesuit Francesco **Quadrio** aus dem Valtellin (1695—1756) mit seiner Geschichte der ganzen poetischen Weltlitteratur eine viel umfassendere Aufgabe. Aber seine abenteuerliche Lebensgeschichte ist interessanter als sein Werk, das in Bezug auf Geschmack, ästhetische Kritik und Anordnung des Stoffes keinen Fortschritt gegen Crescimbeni bezeichnet.

Mit fünfzehn Jahren war er in Venedig in den Orden getreten und hat in ihm beinahe dreißig Jahre als Prediger und Lehrer gewirkt. Er scheint sich aber mit seinen Genossen und Obern nicht vertragen zu haben und trat daher mit Bewilligung Papst Benedikts XIV., der ihm auch zwei Pfründen verlieh, aus dem Orden. Er ging dann nach Rom, später nach Frankreich und der Schweiz und erhielt endlich eine Bibliothekarstelle in Mailand, wo er 1756 starb.

Noch als Jesuit hat er eine Geschichte der italienischen Poesie geschrieben, deren Veröffentlichung seine Obern ihm nicht gestatteten. Er ließ sie daher 1734 unter dem Pseudonym Giuseppe Maria Andrucci in Venedig erscheinen. Einige Jahre später gab er sie in erweiterter und verbesserter Umarbeitung als „Geschichte und Grundlage aller Poesie" (Della storia e della ragione d'ogni poesia) in sieben großen Bänden heraus. Er behandelt darin mit großem Aufwand von, freilich oft aus zweiter Hand geschöpfter, Gelehrsamkeit die Poetik und die Geschichte der poetischen Litteratur aller Völker, selbst der Aegypter, Etrusker, Chinesen, Amerikaner und Afrikaner, so ziemlich im Geiste und mit der Pedanterie Crescimbeni's. Trotz der Einteilung,

oder vielmehr gerade wegen der minutiösen Einteilung nach den Gattungen und Formen der Poesie in Bücher, Abteilungen, Kapitel und Paragraphe, so daß von manchen Dichtern an zehn verschiedenen Stellen gesprochen wird, ist das Werk nicht übersichtlich, und die in großer Menge darin enthaltenen biographischen, bibliographischen und litterarischen Daten sind nicht immer verläßlich.

Einigen Wert als angenehme Abwechselung in der langweiligen Oede seiner Auseinandersetzungen haben die eingeschalteten Musterstücke aus italienischen Dichtern.

Quadrio hat eine sehr hohe Meinung von der Poesie: Sie entstand, indem der Geist Gottes die Menschen erleuchtete und antrieb, daß sie sein Lob singen und im Gesang Erholung von ihrer Arbeit finden sollten. Sie steht höher als alle anderen Künste und Wissenschaften, und war ursprünglich nichts anderes als die dem Volke durch Bilder und in gebundener Rede mitgeteilte Wissenschaft von göttlichen und menschlichen Dingen. Sie hat die Zivilisation geschaffen und ihre Aufgabe ist es, das Volk zu erziehen und zu bilden. Sie muß daher dem Volke verständlich und angenehm sein; Belehrung und Unterhaltung ist ihr Zweck, aber die Unterhaltung ist eigentlich nur Mittel, die Belehrung der Hauptzweck.

Diese Sätze stellt er nicht einfach hin, sondern zitiert eine Menge von Autoritäten für und wider, die er in weitschweifiger pedantischer Weise vergleicht und kritisiert. Er folgt in mancher Beziehung Muratori's Perfetta poesia, aber es fehlt ihm die Einsicht des großen Historikers, und seine Anschauungen sind veralteter als die seines um eine Generation älteren Vorgängers. Drei Dinge, sagt er, bilden den großen Dichter: Talent, Studium und Begeisterung (Natura, arte, furor). Das Talent ist etwas von der Natur Gegebenes, auf physiologischen Verhältnissen Beruhendes, worüber er sich in weitläufige Untersuchungen einläßt; Studium ist Lektüre älterer Dichter mit besonderer Rücksicht auf das etwa Nachzuahmende

und Benützung der Kritik; die Begeisterung ist zum Teil auch angeboren, kann aber durch Einbildungskraft, Leidenschaft, Musik und Wein hervorgerufen werden. Dabei wird von ihm sehr weitläufig untersucht, welche Weine der Dichter trinken soll, und diesem Mäßigkeit in jedem Falle empfohlen. Unerträglich minutiös behandelt Quadrio das, was er die Mittel der Poesie nennt: Redefiguren, Versarten, Strophenbau und dergl. So gibt er im achten Kapitel der zweiten Abteilung des zweiten Buches eine Reihe von Paragraphen mit fast gleichen Ueberschriften:

Dimostrasi che sieno le Cobbole e come si tessano,
Dimostrasi che sieno le Stanze e come si tessano

und so fort bis zum Dutzend.

Am ausführlichsten behandelt er selbstverständlich die italienische Poesie und sucht zu beweisen, daß sie höheren Wert als die aller anderen Völker habe. Aber auch die altklassische Litteratur, sowie die der Franzosen und Engländer werden mit einiger Ausführlichkeit, wenn auch mit wenig Sachkenntnis, behandelt. In Bezug auf Shakespeare beruft er sich auf Voltaire und sagt: „Der Herr von (sic) Shakespear blühte zu derselben Zeit, wie Lope de Vega und hat das englische Theater vollständig ruiniert. Er schrieb Hamlet, Prinz von Dänemark, den Mohr von Venedig, Julius Cäsar und noch einige Tragödien oder vielmehr Possen". — Auf das englische Theater folgt gleich das chinesische und peruanische. Am stiefmütterlichsten behandelt er die deutsche Poesie, ungefähr wie die peruanische. Er weiß weder von den Schlesiern noch von Brockes oder Gottsched. In den Nachträgen sagt er: „Der gelehrte Bodmer hat mir eine Messiade sehr gelobt, aber ich weiß den Namen des Verfassers nicht."

5. Fontanini, Zeno und die journalistische Kritik.

Etwas verläßlicher, weil auf ein engeres Terrain beschränkt und viel nüchterner als Quadrio und Gimma, ein noch eifrigerer

aber offenerer Gegner der Preßfreiheit als letzterer war der 1666 zu San Daniele in Friaul geborene Giusto Fontanini. Von den Jesuiten in Görz erzogen, trat er 1690 in den geistlichen Stand, studierte dann in Venedig und Padua und kam im Alter von dreißig Jahren als Bibliothekar des Kardinal Imperiali nach Rom, wo er 1704 zum Professor der Litteratur an der Sapienza ernannt wurde. Teils durch seine wissenschaftlichen, kirchen- und litteraturgeschichtlichen Werke, teils durch sein überaus eifriges Eintreten für die päpstlichen Rechte gegen den Kaiser erwarb er sich die besondere Gunst Clemens XI. Dieser verschaffte ihm die Pfarre in seiner Geburtsstadt, verlieh ihm dann die Kämmererswürde und eine einträgliche Abtei, gab ihm Wohnung im Quirinal und hohen Gehalt.

Fontanini war ein Mann von scharfem Geist, außerordentlichem Gedächtnis und hatte sehr viel gelesen. Dabei war er aber von äußerst heftigem Temperament, eigensinnig auf seiner Meinung beharrend, keinen Widerspruch duldend, im litterarischen Kampfe von manchen nicht ehrenvollen Mitteln Gebrauch machend, seine Gegner schonungslos behandelnd, manchmal zu Beleidigungen seine Zuflucht nehmend. Er verfaßte Streitschriften für die Rechte des Papstes auf Commacchio, auf Parma und Piacenza, welche Muratori im Interesse des Kaisers in höflicher und gemäßigter Weise beantwortete. Darauf antwortete Fontanini in heftiger, beleidigender Weise. Ebenso voll Beschimpfungen für seine Gegner war seine 1720 erschienene Geschichte der päpstlichen Herrschaft über Parma und Piacenza. Dagegen ist die erst 1803 erschienene giftige Schmähschrift auf Paolo Sarpi, für deren Verfasser er gehalten wurde, das Machwerk eines gewissen Barnabo Vanrini.

Der antikaiserliche Uebereifer Fontanini's zog ihm unter Clemens' Nachfolger, Innocenz XIII., aus der stets gut kaiserlichen Familie Conti die päpstliche Ungnade zu. Zum Glück für ihn regierte dieser Papst nur drei Jahre und dessen Nachfolger Benedikt XIII. wendete dem stets eifrigen Vorkämpfer

der päpstlichen Rechte wieder seine Gunst zu, ernannte ihn zum Erzbischof von Ancyra, ließ ihm den entzogenen Gehalt wieder auszahlen und verlieh ihm noch manche kirchliche Aemter. Aber Fontanini, der sich durch seine Schriften schon manche Feinde zugezogen hatte, vermehrte sie noch durch die Art, wie er seine Gunst bei Benedikt XIII. benutzte, und deshalb fiel er bei dessen Nachfolger, Clemens XII., ganz in Ungnade. In dieser verblieb er, stets arbeitsam und streitlustig, bis zu seinem am 17. April 1736 erfolgten Tode.

Es waren die Werke Redi's, welche in dem jungen Friaulaner zuerst den Durst nach Wissen und die Liebe zum Studium erregt hatten, aber er schlug dann doch eine ganz andere Richtung ein als der Verfasser des „Bacchus in Toscana". Er hat in den beiden Zweigen seines Wissens, der Kirchen- und Litteraturgeschichte, Wertvolles geleistet, aber seine Werke sind nicht frei von Fehlern und Ungenauigkeiten, manche durch Parteilichkeit und heftige beleidigende Ausfälle gegen seine Gegner entstellt. Und diese Gegner waren neben persönlichen, vorzüglich politische und religiöse. Man kann sich nicht darüber wundern, wenn ein italienischer Prälat, dessen eine Lebenshälfte noch dem siebzehnten Jahrhundert angehörte, ein Gegner und Feind der Protestanten war, aber was Fontanini in dieser Beziehung an Verleumdung, Schmähung und Bosheit geleistet hat, das übersteigt alle unsere Vorstellungen von Intoleranz und religiösem Haß. Die Protestanten werden von ihm stets Ketzer genannt, der Lutheranismus ist ein „besudelndes Pech", ein „Krebsschaden", der mit allen möglichen Mitteln ausgerottet werden muß, die verfolgten und hingerichteten „Apostaten" haben mit Recht „ein schändliches Ende genommen". Er macht sich darüber lustig, daß die Ketzer auch ihre Martyrologien haben und die Opfer der Verfolgung mit Ehrentiteln benennen, da ihnen doch kein anderer Titel als der der Infamie zukomme. Die Herzogin Renata von Ferrara, die zum Calvinismus hinneigte, nennt er eine pestilenzialische Ketzerin und Beschützerin

der Sektierer; Clemens Marot, der Uebersetzer der Psalmen, ist der „berüchtigte Atheist". Und überhaupt, alle alten und die meisten neuern Philosophen sind Feinde des Christentums und Patriarchen der Ketzerei. Daher müsse man denjenigen, welche sich für Katholiken ausgeben oder für solche gehalten werden könnten, die Maske abreißen, alle offenen und geheimen Feinde der katholischen Kirche unerbittlich bekämpfen und unterdrücken, selbst wenn man sonst mit ihnen befreundet gewesen ist.

Deshalb hält er auch die Büchercensur und das Verbrennen ketzerischer Bücher für sehr notwendige und heilsame Einrichtungen. Und ketzerische, verderbliche, gottlose Werke sind bei ihm nicht blos solche, welche gegen das Christentum oder die katholischen Dogmen gerichtet sind, sondern auch alle die, welche das Papsttum, die weltliche Macht der Päpste angreifen, einzelne schlechte Päpste oder die Mißbräuche der römischen Kurie tadeln, wie z. B. Dante's Schrift De Monarchia, einige Sonette Petrarca's, manche Schriften Poggio Bracciolini's und Aehnliches.

Trotz dieser Tendenz haben manche von Fontanini's Werken, wie die Verteidigung von Tasso's Aminta gegen die tadelnde Kritik des Herzogs von Telese, (1700) sowie die 1723 schon in zweiter Auflage erschienene Schrift De antiquitate Hortae einigen Wert, obwohl sie in pedantisch schwerfälliger Manier geschrieben sind. Seine Schriften über religiöse und rituelle Fragen und kirchliche Ceremonien können nur ein sehr beschränktes Publikum interessieren, während seine Dissertation über die eiserne Krone (1717), in der er zu beweisen sucht, daß der in ihr steckende eiserne Reif ein Stück vom wahren Kreuze sei, nur wegen der darin enthaltenen Ausfälle gegen Muratori interessant ist. Sein Hauptwerk ist die Biblioteca della eloquenza italiana, dessen erste Ausgabe 1706 unter dem Titel Ragionamento della eloquenza italiana erschienen ist. Es kann nach Crescimbeni's Litteraturgeschichte nicht als bahnbrechendes Werk gelten, wenn es auch umfassender als das

seines Vorgängers ist. Dann ist es keine eigentliche Litteraturgeschichte, sondern mehr eine Bibliographie, in die einzelne Notizen über Schriftsteller und kritische Bemerkungen eingestreut sind. Von irgend einer tiefern Auffassung, von in das Wesen der Litteraturwerke eindringender Kritik findet sich kaum eine Spur. Das wichtigste, für ihn maßgebendste Kriterium ist die Rechtgläubigkeit, und der Kritiker in höchster Instanz ist die Indexcongregation. Das Werk berührt, auch in den spätern Ausgaben, die Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts gar nicht und behandelt auch die der zweiten Hälfte des siebzehnten recht stiefmütterlich. Für die älteste Zeit ist es wieder deshalb mangelhaft, weil es nur die gedruckten Bücher berücksichtigt, während doch zu seiner Zeit noch Vieles von der italienischen Litteratur der ersten drei Jahrhunderte ungedruckt war. Sehr ungeschickt ist auch die Anordnung des Stoffs, die mitunter wieder in ganz willkürlicher Weise durchbrochen wird. Der eigentliche Kern des Werks, die Bibliographie, ist ziemlich lückenhaft, nicht ohne Irrtümer und Ungenauigkeiten.

Diese Mängel gaben nun allen von Fontanini Angegriffenen, allen in ihrem Lokalpatriotismus Verletzten reichliche Gelegenheit sich zu revanchieren. Muratori nahm sich ihm gegenüber der modenesischen, Maffei der venetianischen, Barotti der ferraresischen Schriftsteller an. Andere hatten Anderes zu tadeln. Den schärfsten, unerbittlichsten und unermüdlichsten Kritiker fand er aber an dem kaiserlichen Historiographen und Hoftheaterdichter Apostolo Zeno. Nicht minder fromm und kaum weniger intolerant als Fontanini, besaß er doch manches von dem traditionellen venetianischen Unabhängigkeitsgeiste gegenüber der Kurie, zu dem im Dienste des Kaisers noch ein wenig Ghibellinismus hinzukam. Schon dadurch zum Gegner Fontanini's prädestiniert und durch die gleiche Richtung seiner Studien am besten zu dessen Kritisirung befähigt, hatte er noch manche persönlichen Motive, über ihn ungehalten zu sein. Obwohl er um drei Jahre jünger war als Fontanini, hatte er, als dieser

noch ganz unbekannt nach Venedig kam, schon einigen Ruf als Gelehrter und dramatischer Dichter und konnte ihm in mancher Beziehung förderlich sein. Eine intime Freundschaft entstand zwischen ihnen, und Fontanini's Erstlingswerk De masnadis aliisque servis soll sogar (1698) auf Kosten Zeno's gedruckt worden sein. Nach dem Erscheinen von Fontanini's Ragionamento della eloquenza italiana lieferte ihm sein Freund zahlreiche Berichtigungen und Nachträge, von denen er manche für die Umarbeitung seines Werks benutzte ohne Zeno zu nennen, aber manche von dessen Irrtümern mit Schadenfreude hervorhebend. Das erregte natürlich dessen Aerger, aber zum Bruch kam es nicht und die beiden korrespondierten noch freundlich miteinander. Zeno blieb neutral in dem Kampfe seines Freundes mit Muratori und Maffei, erbat und erhielt von ihm manche wertvolle litterarische Nachweise zu seinen Arbeiten. Als dann nach dessen Tode eine sehr vermehrte, aber nicht verbesserte Ausgabe der Biblioteca erschien, beschloß Zeno, wie er bebehauptete, nur um der guten Sache willen, und um ein so nützliches und gutes, wenn auch stark überschätztes Werk noch brauchbarer und verläßlicher zu machen, es mit Zusätzen, Berichtigungen und Verteidigungen der von Fontanini Angegriffenen zu versehen. So entstanden im Laufe von neun Jahren seine Annotazioni, die, umfang- und inhaltsreicher als die Biblioteca selbst, der erst nach Zeno's Tod erschienenen Ausgabe derselben von 1753 angefügt wurden.

Es ist nicht zu leugnen, daß Zeno das Werk seines Freundes in vielen Punkten berichtigt und ergänzt, ihm viel größeren Wert verlichen hat, so daß noch 1803 eine neue Ausgabe desselben veranstaltet werden konnte. Aber er hat nicht alle Fehler Fontanini's bemerkt und berichtigt, ja noch manche eigene hinzugefügt und ist nicht durchaus als unparteiischer Kritiker vorgegangen. Nur selten läßt er sich herbei, das Gute in Fontanini's Arbeit zu loben, um so häufiger sind dagegen die Vorwürfe des Plagiats, das Hervorheben von Widersprüchen

und die kleinlichen Ausstellungen an ganz unbedeutenden Nebensachen. Auch schlägt er mitunter einen höhnischen, verletzenden Ton an und am Schlusse des ersten Bandes macht er sich ganz überflüssiger Weise über ein ungedrucktes Jugendwerk Fontanini's, das Musikdrama Bellerofonte, lustig.

Sehen wir aber näher zu, so finden wir, daß dem weniger persönliche Animosität als die angeborene Kritisierlust zu Grunde lag. Zeno war der geborene Kritiker, zwar nicht der Schöpfer, aber der Chorführer der litterarischen Kritik, der wissenschaftlichen periodischen Litteratur in Italien, der Giornali, wie sie damals gewöhnlich genannt wurden. Die politischen Zeitungen, die Neuigkeitsblätter — Gazzette und Avvisi — waren damals in Form und Inhalt zu geringwertig, für das geistige Leben der Nation zu unbedeutend um einen Platz in der Litteraturgeschichte beanspruchen zu können; und für die Geschichte der wissenschaftlichen, kritischen und belehrenden periodischen Litteratur, die eine gründliche Bearbeitung verdiente, besitzen wir leider nur in Luigi Piccioni's Il giornalismo letterario in Italia, Turin 1894, einen nicht ganz genügenden und, weil nur der erste Band erschienen ist, auch unvollständigen Führer, dem wir hier in manchem folgen.

Die erste wissenschaftliche Zeitschrift Italiens scheint das von Abate Nazari herausgegebene Giornale dei letterati gewesen zu sein, das von 1668 bis 1679 in Rom erschien. Diesem folgten 1675 eine von seinem Mitredakteur, dem Kirchenhistoriker Ciampini gegründete Konkurrenzzeitschrift gleichen Titels, welche schon 1683 einging, sowie noch einige unbedeutende Blätter ähnlichen Titels in andern Städten Italiens, von denen keines das 18. Jahrhundert erlebte. Das bedeutendste unter diesen war das von dem gelehrten Benediktiner Benedetto Bacchini (1651—1721) aus Borgo St. Donnino zuerst in Parma, dann in Modena von 1686 bis 1697 herausgegebene Giornale de' letterati. In Parma hat er ganz allein die Artikel über Bücher aus allen Wissenschaften geschrieben und erst in Modena einige Mitarbeiter angenommen. Wegen seiner Unabhängigkeit

und Freimütigkeit als Journalist sowie aus andern Ursachen hatte er viele Verfolgungen auszustehen und führte ein recht unglückliches Leben. Nach seinem Tode erschienen 1738 seine Lettere polemiche gegen die Protestanten.

Im Jahre 1696 begann die litterarische Akademie „Minerva" in Venedig ihre Zeitschrift Galleria di Minerva herauszugeben, die anfangs von ihrem Sekretär Apostolo Zeno redigiert wurde. Er war aber in seiner Kompetenz sehr beschränkt und zog sich später auf die einfache Mitarbeiterschaft zurück. Die Galleria brachte mehr selbständige historische und archäologische Aufsätze und Abhandlungen als Kritiken, geriet, besonders als Zeno sich ganz von ihr abwandte, in Verfall und beendete 1717 ihr ruhmloses Dasein, nachdem ihr in Zeno's Journal ein furchtbarer Konkurrent entstanden war.

Apostolo Zeno wurde am 11. Dezember 1668 in Venedig geboren und verlor schon im Alter von zwei Jahren seinen Vater, einen Arzt aus gut bürgerlicher Familie. Doch erhielt er unter Leitung seiner Mutter eine gute Erziehung und wurde von seinem Oheim, dem Bischof von Capodistria, einem der vornehmsten venetianischen Erziehungsinstitute zur weiteren Ausbildung übergeben. Seine gründliche Kenntnis der lateinischen Sprache und Litteratur erwarb er aber erst nachdem er dieses Institut verlassen hatte durch fleißiges Privatstudium, und griechisch hat er erst im Alter von 55 Jahren in Wien gelernt. Schon im Alter von 16 Jahren begann sich sein Talent zu zeigen. Er verfaßte einige kleine epische Dichtungen und viele Hundert Sonette in der schwülstigen Manier jener Zeit, die er in reiferm Alter mit verständiger Selbstkritik dem Feuer übergab. Der Mode folgend, gründete er im Verein mit andern Venetianern 1691 eine litterarische Akademie, die der Animosi, welche nach sieben Jahren von der römischen Arkadia als Filiale oder, wie der offizielle Name lautete, als Kolonie adoptiert wurde, wobei Zeno den Titel eines Vizekustos erhielt.

Er hatte von seinem Vater gar nichts, von seinem 1680

verstorbenen Oheim nur sehr wenig geerbt, und die Wiederverheiratung seiner Mutter legte ihm die Notwendigkeit auf, selbst für seinen Unterhalt zu sorgen. Warum er bei seinen Kenntnissen sich nicht um eine Professur bewarb ist nicht klar, um die eines Bibliothekars an der Markusbibliothek hat er sich ohne Erfolg beworben, ein vom Prokurator Cornaro Protegirter wurde ihm vorgezogen. So verfiel er auf die Idee durch eine reiche Heirat zu Wohlstand zu gelangen. Aber davon hatte er nur Verdrießlichkeiten und Streitigkeiten mit seinem Schwiegervater und mußte, obwohl er sich über seine Frau nicht zu beklagen hatte, in den Studien Trost und Vergessen der häuslichen Unannehmlichkeiten suchen. Erst seine Anstellung, zuerst (1711—1715) als Vorstand des Lazarets und dann (1716—17) als Direktor des Zollamts, verbesserten seine ökonomische Lage. Er konnte seine Mutter und Geschwister unterstützen und der 1715 erfolgte kinderlose Tod seiner Gattin gab ihm vollständige Unabhängigkeit und Freiheit von Sorgen.

Während er seine sehr prosaischen Aemter bekleidete, setzte er seine Studien und dichterische Thätigkeit fort und wendete sich vorzüglich dem Musikdrama als der damals beliebtesten und pekuniär einträglichsten Dichtungsgattung zu, bei der ansehnliche Geschenke oder hohe Gehälter von den Monarchen das geringfügige oder ganz fehlende Theater- und Buchhändlerhonorar ersetzten. Doch wußte Zeno auch den Bühnendirektoren gegenüber seinen Vorteil zu wahren und forderte sogar von einem solchen Honorar für ein auf Bestellung gearbeitetes aber nicht aufgeführtes Stück, woran er und Pariati „mit Vernachlässigung aller andern Arbeiten im Schweiße ihres Angesichts gearbeitet hatten". Denn da seine Stücke in ganz Italien großen Beifall fanden und starke Nachfrage nach ihnen entstand, hatte er, um schneller liefern zu können, sich mit Pariati assoziiert, in der Weise, daß er Plan und Scenarium entwarf und Pariati die Verse machte. Doch hat diese Kompagnie

nicht lange bestanden, und Zeno hat aus den von ihm allein geschriebenen Dramen reichen Nutzen gezogen. So wurde er für seinen im Auftrage des Kaiser Leopold 1696 geschriebenen Temistocle mit einer goldenen 110 Dukaten schweren Kette belohnt. Im folgenden Jahre erhielt er vom Markgrafen von Anspach 300 Dukaten für das Schäferspiel Narciso, dann 80 Dublonen von Marchese Clerici für Atenaide und ähnliche Belohnungen von Andern. Weniger als Hundert Zecchinen brachte ihm kein Stück ein, sagt sein Biograph Francesco Negri. Wie Zeno in einem seiner Briefe behauptete, wurde ihm schon vom Kaiser Leopold die Stelle des Hofpoeten mit einem Gehalte von 4000 Gulden angeboten, sicherer ist es, daß er sich 1705 auf diese durch den Abgang Bernardoni's erledigte Stelle Rechnung machte, aber sie nicht erhielt, da ihm Stampiglia vorgezogen wurde. Er blieb aber mit dem Kaiserhofe in Verbindung und schrieb für Erzherzog Karl, während dieser als König von Spanien in Barcelona residierte, in den Jahren 1708 und 1709 die Musikdramen Zenobia, in Compagnie mit Pariati und Scipione nelle Spagne. Endlich wurde er, einige Jahre nachdem Karl den Kaiserthron bestiegen, nach Wien berufen. Auf Grund der von ihm als gewandter Geschäftsmann mit dem Senatspräsidenten Marchese Clerici in Mailand geführten Unterhandlungen wurde er 1718 zum kaiserlichen Historiographen und Hofpoeten mit dem für jene Zeit sehr ansehnlichen Gehalte von 4000 Gulden, der später auf 5000 erhöht wurde, ernannt.

Zeno führte während seines zwölfjährigen, nur von einigen Reisen nach Prag und Venedig unterbrochenen, Aufenthalts in Wien ein recht angenehmes Leben. Das Amt des Historiographen gab ihm nicht viele Arbeit und als Hofdichter hatte er nur ernste Musikdramen für das Hoftheater und Oratorien für die Hofkapelle zu liefern, so daß ihm genug Zeit für seine litterarischen und historischen Studien blieb. Und sein Gehalt sowie reiche Geschenke des Kaisers gestatteten ihm seine numis-

matischen und bibliothekarischen Liebhabereien zu befriedigen. Kränklichkeit und hohes Alter bewogen ihn 1729 um seine Entlassung zu bitten, die er in ehrenvollster Weise unter Fortbezug seines vollen Gehaltes erhielt. Er kehrte nach Venedig zurück, wo er noch einige Oratorien für den Wiener Hof schrieb. Infolge des Todes des Kaisers und des darauffolgenden Krieges wurde seine Pension auf 1000 Gulden reduziert. Auch wurde er in den letzten Jahren seines Lebens viel von Krankheiten geplagt. Dies hielt ihn aber nicht ab sich bis zu seinem am 11. November 1750 erfolgten Tode mit wissenschaftlichen Arbeiten zu beschäftigen.

Seine Vorarbeiten für die Herausgabe der Geschichtsquellen Italiens und seine Ergänzungen zur Biblioteca Fontanini's haben wir bereits erwähnt; andere Arbeiten, wie eine Kirchen- und Litteraturgeschichte Venedigs sowie Biographien der italienischen Dichter hat er angefangen aber nicht fortgeführt und bei seiner Uebersiedlung nach Wien ganz aufgegeben. Zu Ende geführt hat er nur die Biographien von Guarini, Trissino, Paruta, Sabellico und Davila, sowie einige ganz wertlose Staatengeschichten von Großbritannien, Schweden und Dänemark.

Von dem Dramatiker Zeno wird an anderer Stelle die Rede sein. Hier haben wir nur noch seine journalistisch-kritische Thätigkeit zu betrachten, wie er sie in der von ihm im Verein mit Maffei und Vallisnieri gegründeten Vierteljahrschrift Giornale dei letterati d'Italia, deren erster Band im Februar 1710 erschien, ausübte. Ihr hauptsächlichster Zweck war der von den ausländischen gelehrten Zeitschriften vernachlässigten italienischen Litteratur allgemeine Geltung und Anerkennung zu verschaffen und sollten daher nach dem Programme nur in Italien erschienene Werke darin besprochen werden. Zeno selbst übernahm die Redaktion und im Verein mit seinem Bruder die Kritik der historischen, archäologischen und belletristischen Werke, Maffei die der juristischen, Vallisnieri die der natur-

wissenschaftlichen; andere Mitarbeiter — ungefähr zwanzig in den bedeutendsten Städten Italiens — die andern Fächer. Jeder der drei Gründer steuerte hundert Zecchinen zu den Gründungskosten bei, aber später hat Zeno an Vallisnieri und Maffei ihre Beiträge wieder zurückgezahlt und die Zeitschrift auf seine alleinige Rechnung fortgeführt, in der ersten Zeit ohne Nutzen, wie er klagte. Aber es scheint, daß sie später prosperierte und den Neid anderer Zeitungsherausgeber erregte. Populär ist sie freilich nie geworden und stets ein Blatt für Gelehrte und Schriftsteller geblieben. Bei seiner Uebersiedlung nach Wien übergab Apostolo die Redaktion seinem Bruder Pier Caterino, übernahm sie aber wieder nach dessen 1732 erfolgtem Tode. Er ließ nur noch einen Band erscheinen und im nächsten Jahre das Blatt, dem inzwischen Konkurrenten erwachsen waren, ganz eingehen.

Zeno hat die Zeitschrift sehr gewissenhaft und sorgfältig geleitet, ja er ging so weit, daß er sich auf seine Mitarbeiter nicht ganz verließ und oft das Werk, worüber sie referierten, selbst in Händen haben wollte. Sie erlangte auch deshalb großes Ansehen in Italien und kann als die ihre Kolleginnen weit überragende beste ihrer Zeit betrachtet werden. Freilich bevorzugte sie sehr die gelehrte, besonders die archäologische, theologische und kirchengeschichtliche Litteratur, schloß die Philosophie, die Staatswissenschaften und die schöne Litteratur ganz aus; ihre Gründlichkeit artete mitunter in Weitschweifigkeit und Pedanterie aus, die Kritik ward manchmal umfangreicher als das Werk, dem sie galt. So hat Zeno selbst eine Reihe von Artikeln über die italienischen Historiker in des Gerhard Voß beinahe hundert Jahre früher erschienenen Werke De historicis latinis in der Zeitschrift veröffentlicht, die dann vereinigt und mit einigen Zusätzen als Dissertazioni vossiane in zwei Quartbänden erschienen sind.

Ganz unparteiisch war das Giornale auch nicht, da es aus Rücksichten auf Protektoren und verschiedene Umstände oft

sehr loben mußte, wo mäßiges Lob oder gar Tadel am Platze gewesen wäre. Andererseits zog ihm manche nicht genug lobende oder tadelnde Kritik die Feindschaft der verletzten Schriftsteller zu, und auch an Neidern und sonstigen Gegnern fehlte es ihm nicht. Namentlich waren es die Jesuiten, denen das Blatt vielleicht zu freisinnig oder gar zu unabhängig erschien, die es wiederholt angriffen, und es hatte einen lebhaften Kampf mit ihrem Journal de Trevoux zu führen, in Folge dessen sich Zeno rühmte, ihre Gegnerschaft habe dem Giornale sehr viele Anerkennung und Verbreitung verschafft. Vor dem damals gefährlichsten, von jesuitischer Seite drohenden Vorwurf, der nicht vollkommenen Rechtgläubigkeit und Intoleranz, hatte er sich freilich durch seinen überaus eifrigen, mit Ostentation in seinen Schriften ausgedrückten Abscheu vor Ketzern gesichert. So sagte er u. A. Olympia Morata hätte wegen ihrer Gelehrsamkeit Lob verdient, wenn sie sich nicht durch den Abfall vom Katholizismus mit Infamie befleckt hätte. Protestantische Länder hält er für „verpestet", und die Ketzer, „die schon längst von den katholischen Gelehrten widerlegt wurden, sehen selbst ihre Irrtümer ein, wollen es aber aus Bosheit nicht eingestehen". Er glaubt ein genug verdammendes Urteil über Limiers Geschichte Ludwig XIV., auszusprechen, wenn er sagt: „es ist das Werk eines Ketzers, vielleicht gar eines Refugié". Sorgfältig vermied er den Umgang mit Ketzern und beantwortete selbst deren rein wissenschaftliche Fragen nur ungern oder gar nicht. Selbst mit guten Katholiken, wie Montfaucon, beschränkte er seinen Verkehr, wenn sie nur im geringsten in Rom mißliebig waren, und zweimal ist er zur Santa casa nach Loreto gepilgert.

Stand er in religiöser Beziehung noch auf so veraltetem Standpunkte, so zeigte er mitunter in anderen Dingen einen seiner Zeit voranschreitenden Geist. So tadelte er, obwohl er keine orientalische Sprache verstand, die Manie der damaligen Etymologen, lateinische und griechische Worte aus dem Hebrä=

ischen abzuleiten; so zog er Ronsard als Lyriker den Lamotte, J. B. Rousseau und Voltaire vor, deren Poesie er gereimte Prosa nannte.

So wie in Zeno's Giornale, so hatten auch in fast allen gelehrten Zeitschriften bis weit über die Mitte des Jahrhunderts die Archäologie und Philologie die Vorherrschaft. Sie waren damals die Lieblingswissenschaften der gebildeten Kreise und neben der Theologie diejenigen, in denen man am ehesten Karrière machen konnte. Aber es war eine verknöcherte, oft sich in Kleinigkeiten verzettelnde Wissenschaft, ohne den naiven Enthusiasmus und die heidnische Lebensfreudigkeit der Renaissance, ohne den weiten Blick und das freie Forschungsrecht der Gegenwart. Korrekte Frömmigkeit und Respekt vor der Kirche beseelten die Redakteure oder wurden wenigstens mit Ostentation beteuert. So enthielt das Programm des 1725 in Venedig gegründeten Gran Giornale d'Europa die Erklärung: „Von theologischen Werken werden wir nur solche besprechen, welche allen Christen gemeinsame Glaubensartikel behandeln, oder diejenigen, welche in dem Journal der Jesuiten von Trevoux besprochen wurden, deren sicherer Führung wir vertrauen können, ohne Tadel befürchten zu müssen.“

Etwas mehr Unabhängigkeit zeigte Scipio Maffei in den ganz von ihm allein geschriebenen Osservazioni letterarie, die (1737) als Fortsetzung des Zeno'schen Giornale gelten sollten, mit pedantischer Gelehrsamkeit überladen sind, und kaum noch als Zeitschrift betrachtet werden können.

Unbedeutender als die Zeno'sche Zeitschrift und, obwohl viel jünger, doch noch im pedantisch-altmodischen Geiste geleitet, waren zwei römische, von Bianconi und Abate Pessuti herausgegebene Wochenblätter, die 1744 gegründete Antologia und die Effemeridi seit 1772. Giovanni Lodovico Bianconi, ein wissenschaftlich gebildeter Arzt aus Bologna, geb. 1717, lebte viele Jahre in Deutschland; zuerst als Leibarzt des Fürstbischofs von Augsburg und dann des Kurfürsten von Sachsen.

Von diesem wurde er auch zu diplomatischen Missionen verwendet und endlich 1764 als sächsischer Gesandter nach Rom geschickt, wo er 1781 starb. In Leipzig hatte er 1748—49 in französischer Sprache eine der italienischen Litteratur gewidmete Zeitschrift herausgegeben, und bei seiner Rückkehr nach Italien redigierte er die genannten zwei Zeitschriften, die Antologia mit mehr wissenschaftlichem Anstrich, auch den schönen Künsten und Naturwissenschaften viel Raum widmend, die Ephemeriden mehr die Tageslitteratur berücksichtigend, mit kurzen Auszügen und oberflächlichen Kritiken neuer Bücher. Sie haben beide, ihren Gründer überlebend, sich in altväterischer Weise fast bis zum Ende des Jahrhunderts fortgefristet.

Bianconi, der ein gewandter, geistvoller und vorurteilsfreier Mann war — er hat eine Protestantin geheiratet — hat auch einige Biographien, antiquarische Schriften und sehr interessante Schilderungen Deutschlands enthaltende Briefe verfaßt, die 1763 in Lucca gedruckt wurden.

Um 20 Jahre älter als Bianconi hatte der vielseitige, gelehrte und lebenslustige Giovanni Lami (1697—1770) aus Santacroce in Toscana doch schon manches von der Lebhaftigkeit eines modernen Journalisten. Er hat die Rechte in Pisa studiert und kurze Zeit die Advokatur in Florenz ausgeübt. Trotzdem er viel studiert hat, verbrachte er sein Leben nicht ganz im Staube der Bibliotheken oder in der dumpfen Luft der Hörsäle. Er hat sich viel in der Welt umgesehen, ein halbes Jahr in Wien, einige Jahre in Paris zugebracht und sich sogar für ein Regiment in französischen Diensten anwerben lassen. Er ist Professor der Kirchengeschichte, Bibliothekar und Theolog des Großherzogs von Toscana gewesen, begann eine Geschichte von Florenz zu schreiben, verfaßte Biographien berühmter Männer, lateinische Satiren gegen die Jesuiten, welche auf amtlichen Befehl verbrannt wurden, schrieb lateinisch über die Dreieinigkeit und die Gelehrsamkeit der Apostel. In letzerer Schrift behauptete er in Widerspruch mit

dem Titel, daß die Apostel höchst unwissende Menschen waren, wodurch eben die Göttlichkeit der christlichen Religion bewiesen werde. Diese etwas bedenkliche Argumentation wollte manchen frommen Leuten garnicht gefallen.

Lami verkehrte gern in lustiger Gesellschaft, war ein Freund von Wein, Weibern und, zwar nicht von Gesang, aber von Geschwätz, was ihn mitunter in böse Händel verwickelte. Doch versichert sein Biograph, daß er bei alledem ein frommer Mann war. Im Jahre 1740 hatte er begonnen das kritische Wochenblatt Novelle letterarie im Verein mit Anton Francesco Gori und Giovanni Targioni in Florenz herauszugeben. Wie er gleich dem um drei Jahrzehnte jüngeren Lessing mit seiner Lebhaftigkeit den steifen pedantischen Journalisten seiner Zeit gegenüberstand und sein gründliches Wissen in anregender, auch den nicht gelehrten Leser interessierender Weise mitzuteilen wußte, so war er auch, wie der Verfasser des Anti-Goeze, ein gar streitbarer Mann, und schon zwei Jahre nach der Gründung seiner Zeitschrift geriet er mit den Mitredakteuren in Streit. Sie traten aus, und er redigierte und schrieb nun ganz allein das Blatt, mit seiner angeborenen Lebhaftigkeit und Schärfe, die ihm sogar einmal eine Verwarnung vom Großherzog eintrug. Er ließ sich aber dadurch nicht einschüchtern, fuhr in seinem gewohnten Tone fort und blieb, glücklicher als zwei Jahrzehnte später Baretti, von der Regierung ferner unbehelligt. An persönlichen Anfeindungen, Antikritiken und Angreifern hat es dem rücksichtslosen Manne freilich nicht gefehlt, und Bettinelli beschuldigte ihn sogar, daß er als Kritiker bestechlich war. Jedenfalls war seine Kritik, wenn auch im allgemeinen richtig und verständig, nicht ganz unparteiisch und hat er seine eigenen Werke zu sehr gelobt. Sein wissenschaftlicher Standpunkt ist ganz der seiner Zeit, er bevorzugt in seiner Zeitschrift die Archäologie und Philologie, aber hie und da spürt man doch schon einen Hauch modernen Geistes. In den späteren Jahren verschlechterten sich mit Lami's Gesundheitszustand auch die

Novelle letterarie und Ende 1769, kurz vor seinem Tode, legte er die Redaktion nieder.

Von 1770 bis 1792 gab der Propst Marco Lastri eine Fortsetzung von Lami's Novelle unter demselben Titel in Florenz heraus. Er hielt sich darin von der Streitsucht seines Vorgängers frei, war aber auch sonst matter und schritt nicht im geringsten mit dem Zeitgeiste fort.

Dagegen hatte des venetianer Jesuiten und Bibliothekars des Herzogs von Modena, Anton Francesco Zaccaria (1714—1795), Verfassers theologischer Streitschriften, von 1748—1759 unter dem Titel Storia letteraria d'Italia zuerst in Venedig, dann in Modena herausgegebene nur einmal im Jahre erscheinende Zeitschrift, wieder mehr von Lami's Lebhaftigkeit und Streitlust. Sie gestaltete sich aber nach und nach zu einem unverschämten Parteiorgane, in welchem die Freunde des Redakteurs und der Jesuiten stets gelobt, die Gegner heruntergerissen wurden. Diese blieben natürlich die Antwort nicht schuldig, und das Gezänke, wobei manche Hiebe auch die Gesellschaft Loyola's trafen, ward so arg, daß Zaccaria endlich auf Befehl des Jesuitengenerals die Herausgabe einstellen mußte. Mit gleicher Tendenz und in gleichem Tone gab er dann unter spezieller Zensur des Generals von 1762 bis 1764 die Annali letterarii d'Italia heraus. Traurige Tage kamen für ihn nach Auflösung des Jesuitenordens, aber unter dem Pontificat Pius VI. gelangte er zu hoher Gunst, erhielt eine Professur und allerlei Begünstigungen und Auszeichnungen.

Eine neue Idee, Auszüge aus den Artikeln der bedeutendsten ausländischen Zeitschriften zu geben, lag dem gut katholischen Gran Giornale d'Europa zu Grunde, das man also als Vorläufer der modernen Revue des Revues betrachten kann. Diese Monatsschrift ging zwar schon nach einem Jahre, 1726, ein, aber der Camaldulensermönch Angelo Calogerà (1699 bis 1766), der ihre Seele war, blieb sein lebenslang Journalist. Seine von 1728 bis 1750 in Venedig herausgegebene Raccolta

di opuscoli scientifici e filologici und die Nuova Raccolta, seit 1755, welche nach seinem Tode von Andern bis 1787 fortgesetzt wurde, waren recht schätzenswerte nützliche Unternehmungen, enthielten manche treffliche Aufsätze, neben viel Minderwertigem, waren aber doch mehr Sammlungen von Akademieschriften und von zum Teil ältern gelehrten Abhandlungen als Zeitschriften im eigentlichen Sinne. Zwei Jahre lang, von 1729 bis 1731 redigierte Calogerà in Venedig die Novelle della Repubblica letteraria, die dann bis 1761 unter anderer Redaktion schlecht und recht fortlebten. Ihn selbst finden wir wieder bei dem von 1753 bis 1758 in Venedig erschienenen Wochenblatte Memorie per servire all'istoria letteraria und seiner Fortsetzung, den Nuove memorie bis 1761.

Die Artikel dieser Zeitschriften hatten die Form von Privatbriefen, und waren vielleicht das Vorbild der „Briefe die neueste deutsche Litteratur betreffend". Sie enthielten neben kritischen Anzeigen auch Nekrologe, sowie allerlei wissenschaftliche und litterarische Notizen und scheinen ihrer Zeit recht nützlich gewesen zu sein.

Ein Jahr nach dem Eingehen der Nuove Memorie erscheint Calogerà wieder als Mitarbeiter der Monatsschrift Minerva, welche ihn nur um ein Jahr überlebte und 1767 einging. Das recht gut geleitete Blatt, das sich mit dem Nebentitel Nuovo Giornale de'letterati d'Italia als Fortsetzung des Zeno'schen ankündigte, brachte Kritiken und mitunter recht lange Inhaltsanzeigen von neuen italienischen Werken, hie und da auch Gedichte. Die Kritiken waren meistens unparteiisch, sehr mild und höflich, nur gegen Baretti's „Frusta" beobachtete es eine stets feindliche, jeder Höflichkeit bare Feindschaft.

Ein würdigerer Namensbruder und Nachfolger von Zeno's Zeitschrift war das 1773 in Modena ins Leben getretene, von dem Litterarhistoriker Tiraboschi geleitete, alle zwei Monate

erscheinende Nuovo Giornale de' letterati d'Italia, das sich bis 1790 hielt. Es hatte tüchtige Mitarbeiter und, obwohl es im kritischen Teil den größten Raum den gelehrten Fächern widmete, vernachlässigte es auch die schöne Litteratur nicht und genoß seiner Zeit großes Ansehen. Auch dieses Blatt, obwohl schon dem letzten Viertel des Jahrhunderts angehörend, stand noch wie alle ältern, meistens von Geistlichen herausgegebenen, Zeitschriften auf dem alten politischen und religiösen Standpunkte, dem neuen Zeitgeiste gegenüber ohne Sympathie und Verständnis. Und dieser drang in die Journalistik, nicht wie in die andern Gebiete der Litteratur aus Frankreich, sondern vorzüglich aus England ein. Aber während in Deutschland die Nachahmung der englischen Muster schon 1726 mit Gottscheds „Vernünftigen Tadlerinnen" begonnen hatte, datieren die italienischen Nachahmungen der Magazine und moralischen Wochenschriften erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Den ersten Versuch, die Naturwissenschaften durch eine Zeitschrift — mit einem Buch war schon früher Algarotti vorangegangen — zu popularisieren, weitere Kreise mit der neuern ausländischen Litteratur bekannt zu machen, und fern von pedantischer Gelehrsamkeit nützliche Kenntnisse zu verbreiten, machte das 1751 von Giovanni Daniele Baysel in Venedig gegründete Magazzino universale. Wenn es auch nur ein kurzes Leben führte, so war es doch von großem Einfluß, weil es zahlreiche Nachfolger und Nachahmer hatte. Freilich waren diese meistens von ephemerem und geringem Wert und die naturwissenschaftlichen populären Aufsätze hatten keine Fachmänner zu Verfassern, wie dies auch beim „Kaffee" Verri's der Fall war.

6. Baretti und Martinelli.

Neues Leben in die litterarische Kritik kam direkt aus England durch Giuseppe Baretti. Zeitschriften sind, wie wir gesehen haben, vor ihm von Andern herausgegeben worden,

manche der Redakteure, wie Lami und Calogerà, hatten auch schon etwas Journalistenblut in ihren Adern, aber ein Journalist im vollen Sinne des Wortes ist doch erst Baretti gewesen, obwohl das von ihm in seiner Zeitschrift Veröffentlichte quantitativ nur ungefähr den dritten Teil seiner Originalarbeiten in italienischer Sprache — von Werken in fremden Sprachen und Uebersetzungen aus solchen abgesehen — bildet. Denn auch in seinen nicht periodischen Schriften, in seinen Büchern und Briefen macht er stets den Eindruck des für den Tag, für die rasche Wirkung arbeitenden modernen Journalisten. Und er war kein einfacher blos berichtender Zeitungsmensch, kein kühl erwägender unparteiischer Kritiker. Hinter dem Kritiker sehen wir bei ihm stets den lebhaft bewegten Menschen, die eigenartige Persönlichkeit. Er war ein stets kämpfender, nach zwei, manchmal auch nach drei Seiten Hiebe austeilender Fechter, der seine Klinge mit Behagen führte, am Kampfe seine Freude hatte. Bald griff er die gefährlichen verderblichen Neuerer an, bald die veralteten Vorurteile. Wen er haßte, den verfolgte er mit unerbittlicher, unermüdlicher Feindschaft, wen er liebte, dem sagte er oft so ungeniert freundschaftlich die Wahrheit, daß der arme Freund sich nach ein wenig Heuchelei, nach ein bischen Verzuckerung der bittern Pille sehnte. Wir finden seine Urteile und Behauptungen oft falsch und unbillig, er erscheint uns oft erstaunlich unwissend, wir werden oft unwillig über ihn; aber wir müssen ihm wieder oft Beifall klatschen.

Baretti wurde am 24. April 1719 in Turin als Sohn eines Ingenieurs geboren. Ohne Neigung für die juristische oder theologische Laufbahn, die er nach dem Wunsche seines Vaters einschlagen sollte, beschäftigte er sich zu Hause mit philologischen Studien, worüber es denn manchmal zu unangenehmen Auftritten zwischen Vater und Sohn kam. Der Tod der Mutter und die Wiederverheiratung des Vaters verleideten ihm vollends den Aufenthalt in der Heimat. Er ging daher schon im Alter von sechzehn Jahren zu seinem Onkel

nach Guastalla, wo er zwei Jahre als Commis in einem Handlungshause diente. Dort war der schon sechzigjährige humoristische Dichter Carlo Cantoni sein Vorgesetzter, der den begabten Jüngling nicht blos Geschäftsbriefe, sondern auch Gedichte schreiben lehrte, ihn mit der schönen Litteratur bekannt machte und seinen Geschmack ausbildete.

Von Guastalla ging Baretti nach Venedig, wo er mit Gasparo Gozzi bekannt wurde, der ihn später als jungen Menschen mit schmalem Gesichte, der mit höllischer Stimme sang, geschildert hat. Dann ging er 1739 nach Mailand, wo er sich einige Jahre aufhielt und seine litterarischen und Sprachstudien fortsetzte, als deren Ergebnis 1747 seine Uebersetzung von Corneille's Tragödien, 1752 die von Ovids Amores und Remedia amoris erschienen. In Mailand verkehrte er viel in dem litterarischen Kreise der Trasformati, verfaßte humoristische und Gelegenheitsgedichte für die damals beliebten Sammlungen (Raccolte), darunter auch für die auf den Tod einer Katze, gab selbst eine Sammlung von Reden und Gedichten auf die Geburt des Erzherzogs Joseph heraus, die sein recht hübsches Sonett auf Karl VI. enthält, und plante die Herausgabe einer dreibändigen Sammlung komischer Gedichte im Genre Berni's, ein Genre, das er zwei Jahrzehnte später in der Kanzone De' poeti moderni in köstlicher Weise verspottete. Im Jahre 1742 kehrte er nach Piemont zurück, wo er kurze Zeit ein kleines Amt in Cuneo bekleidete und sich durch Lobgedichte und Widmungen beim Kronprinzen und bei anderen hohen Herren beliebt zu machen suchte. Er erreichte aber damit nicht mehr als die Befreiung vom Militärdienste, um die er in einer gereimten Bittschrift angesucht hatte. Durch ein Spottgedicht auf den Turiner Universitätsprofessor Bartoli zog er sich aber die allerhöchste Ungnade zu, da König Karl Emanuel die Beleidigung eines von ihm angestellten Professors beinahe als Majestätsbeleidigung betrachtete.

Da ihm nun jede Aussicht auf ein anständiges Fort-

kommen im Vaterlande verschlossen war, ging er (1751) nach London, wo er auf eine Anstellung beim italienischen Theater Aussicht hatte. Sein außerordentliches Sprachtalent war das einzige Kapital mit dem er diese Reise antrat. Er hatte schon in Italien sich einige Kenntnis des Englischen erworben, die er dann in England vervollkommnete, sodaß die Verleger ihm für in englischer Sprache geschriebene Bücher ansehnliche Honoràre zahlten. In der ersten Zeit seines dortigen Aufenthalts hatte er aber keinen andern Erwerbszweig als den Unterricht im Italienischen und die Abfassung von Lehrbüchern der italienischen Sprache und Litteratur. Seine Stellung beim Theater scheint eine ganz unbedeutende und jedenfalls sehr wenig einträgliche gewesen zu sein. So verbrachte er neun Jahre in recht obscurer Lage in London, und die einzige namhafte Bekanntschaft, die er machte, war die Samuel Johnsons. Im Jahre 1760 kehrte er als Begleiter eines jungen Engländers nach Italien zurück, wo ihm der lange Aufenthalt in dem damals so fernen England ein gewisses Ansehen verlieh.

Er hatte seine Heimreise über Portugal und Spanien gemacht und eine auf vier Bände berechnete Beschreibung derselben in Form von Briefen an seine Brüder verfaßt. Allein schon nach dem Erscheinen des ersten Bandes in Mailand beklagte sich der Gesandte Portugals über die darin enthaltene Schilderung der Ungezogenheiten und des Fremdenhasses des portugiesischen Pöbels, welche er für eine Beleidigung der ganzen Nation erklärte, und die Fortsetzung des Drucks wurde verboten. Baretti begab sich nun nach Venedig, wo er den zweiten Teil drucken ließ, nachdem die Censur alles, was die portugiesische Regierung verletzen könnte, gestrichen hatte. Diese Verstümmlung seines Werkes und die damit verbundenen Unannehmlichkeiten verleideten ihm dessen Fortsetzung in Italien und erst sieben Jahre später hat er in England die vollständige Reisebeschreibung in englischer Sprache herausgegeben. Trotz mancher Unrichtigkeiten, die sie enthält, trotzdem, daß sich seit

jener Zeit so vieles in Spanien und Portugal verändert hat, läßt sie sich noch jetzt mit Interesse und Genuß lesen. Manches sieht so modern feuilletonistisch aus, daß man kaum glauben kann, es sei vor beinahe anderthalb Jahrhunderten geschrieben worden.

Bald nach dem Erscheinen des zweiten italienischen Bandes der Reisebeschreibung begann die eigentliche journalistische Thätigkeit Baretti's: Am 1. Oktober 1763 erschien die erste Nummer seiner „Litterarischen Geißel“ (La frusta letteraria), die er ganz allein schrieb. Selbst die eingeschalteten „Briefe an den Redakteur“ hat er selbst verfaßt; nur ein Gedicht in der 21. Nummer soll von seinem Freunde Balestrieri herrühren. Baretti erscheint in der Zeitschrift nicht unter seinem eigenen Namen, sondern nennt als Redakteur und Verfasser den 75jährigen Invaliden Aristarco Scannabue (Ochsenschlächter), dessen abenteuerliche Biographie in der Einleitung mitgeteilt wird. Neben diesem erscheinen als Mitarbeiter und Zwischenredner, dessen Sklave Macuf und der viellesende Pfarrer Petronio Zamberlucco. Alle nach dem Vorbild von Sir Roger de Coverley, Will Honeycomb und ihrer Freunde geschaffene Figuren, welche aber ein Schattenleben führen und nie die Lebenswahrheit der Personen von Addisons „Zuschauer“ erreichen.

Die Tendenz der „Frusta“, die Bekämpfung der seichten und geistlosen Schriften, der faden Sonettendichtung und arkadischen Spielereien, die Förderung nützlicher, wissenschaftlicher Lektüre war eine sehr löbliche, Erfolg verdienende, wenn auch in mancher Beziehung verspätete. So litt die „Arkadia“ schon an Altersschwäche, als er gleich in der ersten Nummer mit gewaltigem Lärm auf sie losschlug. Ebenso hat er oft ganz unbedeutenden, von Andern kaum beachteten Büchern lange Artikel gewidmet oder, das Gebiet der Kritik ganz verlassend, nicht dazu Gehörendes, wie eine lange Beschreibung Londons oder einen umfangreichen Auszug aus einem vor hundert Jahren erschienenen dänischen Buche über die Faröer Inseln ein-

geschaltet. Der Hauptfehler war aber, daß er trotz seines Mangels an Fachkenntnissen es unternahm, naturwissenschaftliche, theologische und medizinische Werke zu kritisieren. Er wollte seiner Zeitschrift mehr Abwechslung geben, indem er in einer Nummer ein Buch über Chirurgie, in einer andern eine Nachahmung von Pope's Versuch über den Menschen, in der dritten ein Lustspiel Goldoni's kritisierte, und über alle diese referiert stets derselbe Baretti, genannt Ochsenschlächter, mit seinem beschränkten Wissensmaße und seiner Einseitigkeit. Diese Ideenarmut brachte es mit sich, daß er, wenn er irgend eine halbswegs neue Idee erwischte, irgend eine neue Wahrheit erfuhr oder entdeckt zu haben glaubte, nicht müde wurde, immer darauf zurückzukommen und mit einer den Leser ermüdenden Hartnäckigkeit zu wiederholen. He has not many books, but with what books he has he grapples very forcibly sagte von ihm sein Freund Dr. Johnson.

Wissenschaftliche Werke beurteilte er hauptsächlich vom Nützlichkeitsstandpunkte, aber er übertrieb das Prinzip in einseitiger Weise und hat oft sehr ernsthafte und wichtige Studien als Spielereien von Müßiggängern dargestellt und lächerlich zu machen gesucht. Er teilte mit vielen Menschen der Aufklärungszeit die Geringschätzung der längst vergangenen Zeiten und ermahnte die Jugend, sich mit dem Studium der modernen Sprachen, der „richtigen Philosophie“ und der nützlichen Künste und Wissenschaften zu beschäftigen; aber die genaue Erforschung der Vergangenheit rechnete er nicht dazu. Die Uebertreibungen und die Pedanterie mancher Archäologen machten ihn für das Nützliche und Wertvolle in ihrer Wissenschaft blind. Freilich, für die alten Klassiker hatte er allen anerzogenen Respekt, aber er betrachtete ihre Werke doch mehr als Modelle schönen Stils oder Sammlungen lehrreicher Sentenzen; das Leben und die Geschichte der Alten aus ihnen zu lernen, lag ihm fern. „Nur ungern gibt er sich mit den Pedanten ab, die sich mit etruskischer Sprache, mit in alten Gräbern gefundenen Scherben,

mit in Herkulanum ausgegrabenen Dreifüßen, Laternen und Nägeln und dergleichen dummen Zeug beschäftigen.“ Und gar erst das Mittelalter! — Ein Gelehrter, der ein aufgefundenes Ausgabenbüchlein des Königs von Frankreich aus dem Jahre 1300 publizierte, gehört zu jenen „Pedanten, welche die Welt mit ihren Dummheiten belästigen. Wenn ein solches Manuskript in meine Hände fiele, würde ich es von meinem Affen zerreißen lassen“. Der Plan, die alten Urkunden der Städte Italiens herauszugeben, erscheint ihm als der Gipfel der Lächerlichkeit. — Um ihm mit Gelehrsamkeit zu imponieren, muß man schon, wie Pater Finetti, ein Buch über alle Sprachen der Welt und ihr Verhältnis zur hebräischen schreiben. Und da der gelehrte Dominikaner zu dem Resultat gelangt, „daß die Sprache der Bibel nicht ganz dieselbe ist, welche Adam im Paradiese gesprochen hat“, ist Baretti ganz entzückt.

Für den scharfen Artikel über die von der neapolitanischen Regierung angeordneten Ausgrabungen in Herkulanum mußte er sich freilich in einem höchst demütigen Schreiben an den Minister Tanucci entschuldigen und den Tadel durch einen in der nächsten Nummer der Frusta eingeschalteten lobenden Artikel über die herkulanensischen Gemälde wieder gutmachen. Auch der lobende Artikel in der Frusta vom 15. Mai 1764 über die Gedichte des Grafen Durante soll von Furcht vor dessen Drohungen diktiert sein.

Höchst einseitig und schrullenhaft ist sein Urteil über die italienische schöne Litteratur. Er hat ja ganz Recht, wenn er in der Dichtkunst das Einfache und Natürliche vorzieht, wenn er sich gegen die Tyrannei der drei Einheiten auflehnt, wenn er das Uebermaß im Gebrauch mythologischer Bilder tadelt, wenn er (in der Schrift über die Italiener und ihre Sitten) sich über die Arkadier mit ihren ewig rauschenden, klaren Bächen, blumenbesäeten, grünen Wiesen, säuselnden Blättern und klagenden Nachtigallen lustig macht — aber er weiß nie Maß zu halten und übertreibt jeden Fehler gleich in's Unge-

heuerliche. Er begnügt sich nicht, einige ganz berechtigte Ausstellungen am Dekameron zu machen, sondern erklärt, daß Boccaccio den Ruin der italienischen Sprache verschuldet habe. So wie Boccaccio, werden auch Petrarca, Pulci, Berni, Tasso, Machiavelli, Guicciardini und andere Dichter und Schriftsteller ohne Ansehen der Person kritisiert; doch kommen sie noch etwas besser weg als Jener. Nur Bembo wird lächerlich gemacht. In Bezug auf Dante geht Baretti freilich nicht so weit wie Bettinelli, aber er findet ihn langweilig und meint, es gehöre eine sehr große Dosis von Geduld und Ausdauer dazu ihn zu lesen, er sei dunkel und barbarisch und, so wie Petrarca, Ariosto und Tasso, nicht schwer nachzuahmen. In seinem Buche gegen Voltaire hat er sich freilich auch Dante's angenommen, aber dabei größtenteils nur das von Martinelli im Briefe an Lord Orford Gesagte nachgeschrieben. Eine gründliche Kenntnis der älteren italienischen Litteratur scheint er übrigens nicht besessen zu haben, und in seiner englisch geschriebenen Litteraturgeschichte — The italian library — folgt er meistens Fontanini und Zeno im Sachlichen, findet aber, daß die moralischen und Erbauungsschriften in barbarischem Stile geschrieben, die Unterhaltungsschriften unmoralisch und unanständig seien. Die italienische Litteratur seiner Zeit steht der französischen so weit nach, wie die marokkanische der italienischen, sagt er, eifert aber dabei gegen jede Nachahmung der Franzosen. „Unnachahmlich und unerreichbar ist nur der einzige Metastasio.“ Oder doch — es gibt einen, der sich mit ihm vergleichen läßt, das ist Baretti's Jugendfreund, der Mailänder Dialektdichter Balestrieri. — Seine eigenen humoristischen Gedichte hat er zwar selbst in der „Frusta“ ziemlich scharf kritisiert, dagegen aber wieder in den Lettere familiari mehr als sie verdienen, gelobt. „Es giebt kein Buch, das ich von Anfang bis Ende lobenswert finden könnte“, hat er einmal gesagt, und in der That ist er auch mit dem Lob seiner Freunde und der ihm sympathischen Schriftsteller viel sparsamer umge-

gangen als mit dem Tadel der ihm gleichgiltigen, und höchst parteiisch und ungerecht war er gegen seine Feinde. Und deren hat er viele gehabt. Manche waren es freilich nur einseitig, da sie ihm weder einen Anlaß zur Feindschaft gegeben hatten noch seine Angriffe erwiderten. Aber er war eine Kampfnatur, und das Tadeln und Schimpfen muß ihm mehr Freude gemacht haben als das Loben. Er gehörte zu jenen, glücklicherweise seltenen Menschen, die leicht zu verletzen und schwer zu versöhnen sind. Ein geringfügiger Anlaß, ein ungünstiges Urteil über irgend eine seiner Schriften, ja manchmal selbst nur die scharfe Abwehr seines Angriffs genügte, um sich seine unversöhnliche Feindschaft zuzuziehen, und er versäumte dann keine Gelegenheit, seinen Gegner lächerlich oder verächtlich zu machen. So ist er über den Dr. Biagio Schiavo mit einer Reihe beleidigender Briefe hergefallen, weil dieser, von Baretti verletzt, ein Spottsonett auf ihn gedichtet hatte. So hat er in einem unter dem Namen Giuseppe Pelli's gedruckten Briefe den Herausgeber der Novelle letterarie Marco Lastri in gemeiner Weise beschimpft, ihn einen Erzspitzbuben, einen niederträchtigen Verleumder, der an die Galeerenbank geschmiedet zu werden verdient, genannt, weil dieser seine Vorrede zu einer Ausgabe des Machiavelli getadelt hatte. Er hat die philosophische Komödie des von uns bereits erwähnten Cölestiners Buonafede in seiner rücksichtslosen Weise heruntergerissen. Obwohl er dem Talent und Stil des Verfassers einiges Lob zollte, nahm doch der Mönch, eben so leicht gereizt wie Baretti, die Kritik höchst übel und beantwortete sie unter dem Pseudonym Luciano da Firenzuola mit der saftig groben, satirischen Schrift Il bue pedagogo, deren Autorschaft er dann vergebens abzuleugnen suchte. Den Versuch, ihn zu kritisieren, ihn lächerlich zu machen, betrachtete der Herausgeber der Frusta fast als Majestätsverbrechen und er fiel daher mit der größten Wut über den Mönch her.

Es war ein Glück für Baretti, daß er es nur mit einem

so ungeschickten Gegner wie Buonafede zu thun hatte, der nicht mehr naturwissenschaftliche und nationalökonomische Kenntnisse als er und in diesem Kampfe weniger Witz zeigte als er sonst besaß. Anstatt ihn, wo er am schwächsten war, anzugreifen, begnügte sich der Mönch mit kleinlichen Ausstellungen an dessen Stil und Sprache, oder berief sich auf Autoritäten, die Baretti, und meistens mit Recht, nicht anerkannte. Wo Buonafede witzig sein wollte, ward er grob, wo er dem Gegner einen Rechenfehler vorwarf, zeigte er nur seine eigene Unwissenheit. Voltaire nachplappernd, greift er auch Shakespeare an, ohne ihn gelesen zu haben, blos weil Baretti ihn gelobt hatte, und macht sich damit nur lächerlich.

In seiner Antwort darauf, die beinahe ein Sechstel der ganzen „Frusta“ einnimmt, begnügte sich Baretti nicht, den Gegner an seiner schwachen Seite zu packen, sondern ging auf dessen Ton ein, ihn in Roheit und Gemeinheit noch überbietend. So wurde der Kampf von beiden Seiten mehr mit Beschimpfungen, Verleumdungen und Verdrehung der Worte des Gegners, als mit sachlichen Argumenten geführt. Und Baretti begnügte sich auch nicht mit dem Schimpfen. Er denunzierte (in der „Frusta“) seinen Gegner als Republikaner, als Verächter des Papstes und der Monarchen, als Ketzer und Lutheraner, als Beschimpfer der katholischen Religion und drückte seine Verwunderung darüber aus, daß man einen solchen Menschen unbehelligt im Kirchenstaate leben lasse. Es ist begreiflich, daß Buonafede, der eben kein Ehrenmann und sanftduldender Christ war, auch seinerseits sich eine kleine Denunziation Baretti's bei der venetianischen Regierung erlaubte. Ihm schadeten die Angriffe der „Frusta“ nicht im geringsten und er wurde noch von den Cölestinern zu ihrem General, von der Dubliner Akademie zu ihrem korrespondierenden Mitgliede gewählt. Das verdroß Baretti so sehr, daß er in seiner 1779 in London herausgegebenen Sammlung italienischer Briefe, sich in England vor der italienischen Censur und vor jeder

Verfolgung sicher fühlend, den ganzen Cölestinerorden in der rohesten und unanständigsten Weise beschimpfte.

Sonst war er garnicht antiklerikal, vielmehr in Religion und Politik ultrakonservativ. Er schimpfte auf die für ihre Unabhängigkeit kämpfenden Nordamerikaner, erklärte das Verbot des Bibellesens für eine lobenswerte und heilsame Maßregel der katholischen Kirche, empfahl, wenn man schon von der Lecture von Rousseau's „giftigem" Emile nicht lassen könne, wenigstens als Gegengift die Kritik eines frommen Benediktiners mit einzunehmen und verdammte die Reformation. Er ärgerte sich über die Aufhebung des Jesuitenordens und äußerte in der „Frusta" seine Vorliebe für Mönche und Weltgeistliche, was ihn freilich nicht hinderte in einem Privatbriefe an Francesco Carcano zu schreiben: „Italien wird beherrscht von den Kuttenträgern, die uns mit ihren heiligen Antonius und Franciscus den lieben Herrgott vergessen machen. Wenn einmal die Zeit und vernünftige Denkungsweise die barbarische Herrschaft der Pfaffen gestürzt haben werden, dann werde ich Italien auch ein neues Werk schenken; bis dahin möchte ich ihm lieber die Pest schicken, wenn es in meiner Macht stünde."

Obwohl er von der Censur viel zu leiden hatte, trat er doch eifrig für ihre Beibehaltung ein. „Ihre Aufhebung", sagte er, „würde in Italien die schlechtesten Folgen haben, die größten Gefahren für die Ruhe des Staats und der Bürger verursachen, Aufruhr, Verleumdung, Unsittlichkeit und Gottlosigkeit würden sich frech im ganzen Lande verbreiten". Er spielte stets die Rolle des eifrigen Verteidigers von Religion und Moral, des Feindes aller Neuerungen im Staatsleben und griff daher sowohl die Reformfreunde Beccaria und Verri als die Goldoni und Chiari mit ihren „verderblichen unmoralischen Schriften" aufs heftigste an. Da ihm aber die zur Widerlegung nationalökonomischer und juridischer Werke nötigen Fachkenntnisse fehlten, richtete er seine Angriffe vorzüglich gegen ihren Stil und begnügte sich im übrigen mit allgemein gehaltenen Beschimpfungen.

Persönliche Feindschaft und Furcht vor der Konkurrenz, welche das „Caffé“ seiner Frusta machen könnte, haben dabei vielleicht auch mitgewirkt. „Beccaria und Verri“, schrieb er, „verstehen nichts und wollen über alles absprechen; Verri ist eine Bestie voll Hochmut und Unwissenheit, sein Stil ist abscheulich und er kann nicht einmal orthographisch schreiben. Diese Leute sind alle große Bewunderer Voltaire's, haben aber von ihm nur das Sprechen über Dinge, die sie nicht verstehen, gelernt. Sie besitzen nicht ein Tausendstel seines Verstandes, seines Wissens und seiner Lebhaftigkeit. Voltaire schreibt wenigstens seine Muttersprache gut, aber sie haben selbst das nicht von ihm gelernt. Wer bewundert denn die Beccaria, Verri, Algarotti und die andern Dummköpfe ihresgleichen? Nur die von dummen Verseschmieden, dummen Pfaffen und dummen Edelleuten irregeleitete Menge, welche das Wahre vom Falschen, das Richtige vom Bedeutenden, das Laster von der Tugend nicht zu unterscheiden weiß.“ Ein anderesmal nennt er Pietro Verri einen Harlekin oder fordert, er solle sich „respektvoll verbeugen vor demjenigen (nämlich vor Baretti), der ihn an Tugend und Wissen weit übertrifft“.

Persönliche Motive scheinen auch bei seinen Angriffen auf Goldoni und Chiari mitgewirkt zu haben. Baretti war ein Freund der Familie Gozzi und enthusiastischer Bewunderer der von Carlo Gozzi zur Bekämpfung der beiden Dramatiker gedichteten „Fiabe“. Er wußte dessen Phantasie, Gedankenreichtum, Reinheit und Eleganz der Sprache nicht genug zu rühmen und erklärte ihn für das größte dramatische Genie, das seit Shakespeare erstanden sei. So war er schon dadurch allein der geborene Gegner Goldoni's und Chiari's. Um sie zu beurteilen, bedurfte es nicht der Kenntnisse, die eine Kritik Verri's oder Beccarias's erforderte. Gegen sie konnte er mit sachlichen Argumenten kämpfen und sein Urteil über sie war mitunter ein ganz richtiges. So, wenn er ihre falsche Schilderung nichtitalienischen, besonders englischen Lebens lächer=

lich machte oder manches Unmoralische in ihren Werken nachwies. Er wird aber grob und zeigt die höchste persönliche Feindseligkeit in seiner Kritik von Chiari's Lettere filosofiche. Er schimpft ihn einen Lügner und unwissenden Menschen, bringt aber nicht den versprochenen Nachweis, daß Chiari kein Englisch verstanden habe. Er wird ungerecht, wenn er Goldoni als unmoralischen Schriftsteller und Jugendverderber ausschreit, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, wie Goldoni die Spiel- und Putzsucht, die lächerliche Großthuerei und Verschwendung bekämpfte. Dann scheint er absichtlich nur dessen schlechte und mittelmäßige Stücke vor den Richterstuhl seiner Kritik gezogen zu haben und läßt die guten ganz unerwähnt, oder erklärt alles Unpassende und Tadelnswerte, was die Personen der Dramen ihrer Rolle und ihrem Charakter gemäß sagen, für die eigene Ansicht des Dichters.

Bitter klagte er im März 1764, daß die Werke Goldoni's und Chiari's viel gelesen werden, während die Zahl der Abonnenten der Frusta so gering sei; aber ein Jahr später rühmt er sich schon ihrer großen Verbreitung und daß sie den Beifall „eines heiligen gelehrten Erzbischofs und eines ersten Ministers" gefunden habe, Goldoni glaubt er schon ganz vernichtet zu haben. Im Alter hat er freilich seine Meinung über ihn und Gozzi geändert. Er hat den Bourru bienfaisant, sowie den persönlichen Charakter des erstern gelobt und jammerte, als der „zweite Shakespeare" seine sämtlichen Werke herausgab, daß „das dumme Vieh alle seine Stücke durch Einführung der Charaktermasken und Gebrauch des venetianischen Dialekts verhunzt habe".

Baretti hat die Frusta in Venedig mit dem falschen Datum Roveredo herausgegeben, bis ihn Anfang 1765, nach der 25. Nummer von der Regierung die weitere Herausgabe verboten wurde, wie er angiebt, weil er von dem vor mehr als zweihundert Jahren verstorbenen venetianischen Kardinal Bembo ungebührlich gesprochen und dessen Gedichte getadelt hatte. Es

scheint aber, daß die Regierung zu dem Verbot durch die ganze Haltung des Blattes veranlaßt wurde, wenn nicht noch andere politische Motive zu Grunde lagen. Sein rührigster Feind Buonafede setzte die Denunziationen fort und die venetianische Regierung verfolgte Baretti noch in den Jahren 1766—68, als er sich schon längst in England befand.

Vom 1. April 1765 gab er die „Frusta“ in Ancona mit dem falschen Datum Trient heraus, aber die letzten acht Nummern sind fast ganz dem Kampfe mit Buonafede gewidmet und entbehren jedes Interesses für den modernen Leser. Wie es scheint, hatten auch die Zeitgenossen kein Interesse dafür, denn Mitte 1765 stellte Baretti die Herausgabe ein, und im folgenden Jahre ging er wieder nach England. Dort ging es ihm in den ersten Jahren sehr schlecht, er hatte mit der Not zu kämpfen und mußte sich viele Demütigungen gefallen lassen. Erst nach und nach besserte sich seine Lage, er ward 1769 Sekretär für die ausländische Korrespondenz an der k. Kunstakademie, und kam in freundschaftlichen Verkehr mit Männern wie Reynolds, Burke und Johnson. Aber erst, als er in der Nacht des 6. Oktober 1769 aus Notwehr einen Strolch getödtet hatte, deshalb vor die Geschworenen gestellt und unter lautem Jubel des Publikums freigesprochen worden war, begann für ihn eine wirklich gute Zeit. Der Prozeß hatte ihn populär gemacht, viele Leute suchten ihn kennen zu lernen, und seine Werke fanden starken Absatz. Er schrieb viel, das meiste des Erwerbes wegen, und wurde gut honoriert. Das ging bis zum Ausbruch des Krieges mit den nordamerikanischen Kolonien, der höchst ungünstig auf seine Verhältnisse einwirkte. Seine Ausgaben stiegen und seine Einnahmen verminderten sich. Er konnte keinen Verleger für seine Wörterbücher finden und die ansehnliche Belohnung, die er für den Unterricht der Tochter des reichen Bierbrauers Thrale erwartet hatte, ward ihm nicht zu teil. Mit dessen Wittwe geriet er in Streit und er mußte ihr Haus, in dem er seit 1773 gelebt hatte, im Juli 1776 ver-

lassen. Er rächte sich nach ihrer Wiederverheiratung durch einen giftigen Artikel in einer englischen Zeitschrift und durch höchst bissige Anmerkungen zu ihrer Ausgabe der Briefe ihres gemeinschaftlichen Freundes Johnson, auf seinem jetzt im British Museum befindlichen Exemplare derselben. Auch hat er, wie Georg Forster in seiner Geschichte der englischen Litteratur im Jahre 1790 erzählt, ein nicht zur Aufführung bestimmtes englisches Lustspiel: „Die empfindsame Mutter“ geschrieben, in welchem mit deutlicher Hinweisung auf eine Frau (die Thrale-Piozzi), ein weiblicher Charakter von grenzenloser Eitelkeit, empörendem Egoismus und erheucheltem Gefühl geschildert wird. Das löschte seinen Rachedurst, half aber seiner Not nicht ab. Er wendete sich um Unterstützung an seine wohlhabenden Brüder in Italien, erhielt aber keine Antwort. Glücklicherweise bewahrten ihn eine Pension von achtzig Pfund, welche ihm König Georg III. im Jahre 1782 verlieh und die Gastfreundschaft eines sehr reichen Gutsbesitzers, des gewesenen Gouvernementsrates von Bengalen, Richard Barwell, vor dem Schlimmsten. In beschränkten Verhältnissen, aber bei ziemlich guter Gesundheit verbrachte er seine letzten Lebensjahre bis zu seinem am 5. Mai 1789 in London erfolgten Tode.

Während seines zweiten Aufenthaltes in England hat er außer Uebersetzungen, Wörterbüchern, Blumenlesen und andern Hilfsmitteln zur Erlernung des Italienischen, drei interessante Werke verfaßt, die unsere besondere Aufmerksamkeit verdienen. Das eine war die 1768 erschienene Verteidigung Italiens und der Italiener in englischer Sprache (An account of the manners and customs of Italy) gegen die in der Reisebeschreibung des Engländers Samuel Sharp enthaltenen Unrichtigkeiten und die Italiener herabsetzenden falschen Behauptungen. Wenn er in andern Werken seinen Landsleuten oft derb die Wahrheit gesagt hat, so ist er hier wieder in patriotischem Eifer zu weit gegangen und hat alles Italienische in allerschönstem Lichte dargestellt.

Wir müssen ihm diesen Patriotismus zu gute halten, können aber seine 1779 erschienene Auswahl italienischer Briefe durchaus nicht billigen. Die Entstehung dieser Scelta di lettere familiari, die offenbar eine Nachahmung der zwei Jahrzehnte früher ebenfalls in London erschienenen Lettere familiari e critiche Martinelli's ist, erzählt uns Baretti in folgender Weise: „Ein Buchhändler verlangte von mir eine Auswahl von Briefen italienischer Autoren und bot mir dafür fünfzig Guineen. Das Geld wollte ich mir nicht entgehen lassen, aber wo hätte ich so viele Briefe auftreiben können, um zwei Bände auszufüllen? Die Tasso, die Tolomei und die anderen Schwätzer des 16. Jahrhunderts schrieben nur langweiliges, dummes Zeug, höchstens bei Caro könnte man einen schönen Brief finden. Da sagte ich mir: wenn wir keine Briefschreiber haben, so fabrizieren wir sie uns, und die Misses, welche italienisch lernen wollen, werden dabei ebenso gut fahren. So habe ich also Euch alle, meine lieben Freunde, zu Autoren von Briefen gemacht, und Ihr werdet es wohl verzeihen, wenn ich Euch nicht zu Ciceros gemacht habe. Die Hauptsache aber ist, daß ich die fünfzig Guineen bekomme."

So veröffentlichte er und gab den Engländern für Schriften verschiedener Autoren fünfundachtzig Briefe aus, welche alle, bis auf einen, nur von ihm allein geschrieben wurden. Einige von ihnen waren bereits in seinen Reisebriefen enthalten, andere sind umgearbeitete Artikel der „Frusta" und viele wurden eigens von ihm fabriziert, mit Unterschrift und Adresse seiner Freunde und Bekannten in Italien versehen. Wir wissen nicht, ob er seinen Verleger von diesem Betruge unterrichtete, jedenfalls aber wurde das englische Publikum betrogen, welches seinen Stil an dem Muster verschiedener Autoren bilden wollte, und statt dessen nur Baretti'schen, zwar lebhaften und witzigen, aber von Anglizismen nicht mehr ganz freien Stil zu lesen bekam. Die Sache hat aber, abgesehen davon, daß auch die Ausrede auf den Mangel italienischer Originalbriefe eine falsche

war, noch eine ernstere Seite: Die von ihm fabrizierten Briefe sind nicht blos litterarischen oder gleichgiltigen Inhalts; manche derselben enthalten ganz verfängliche Dinge oder bringen seine einseitigen Anschauungen zum Ausdruck, welche seine Freunde in Italien entweder nicht teilten oder nicht unter ihrem Namen veröffentlicht sehen wollten. So hatte er unter dem Namen des Professors der Astronomie in Pisa, Perelli, einen Brief voll der gemeinsten Beschimpfungen Buonafede's und des ganzen Cölestinerordens abgedruckt; Giuseppe Pelli, der Biograph Dante's, mußte seinen Namen zu einem Briefe hergeben, in welchem Baretti sich selbst ungemein lobte. Manche dieser Briefe enthalten so heftige Angriffe auf heilig gehaltene Institutionen, so grobe Beschimpfungen angesehener Personen, daß beim Neudruck des Buches in unserem Jahrhundert in Italien acht Briefe weggelassen werden mußten.

Luigi Morandi hat diese acht und noch einige andere Briefe in seinem höchst interessanten Buche Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire (2. Aufl. 1884) abgedruckt. Die von ihm darin behandelte, 1777 erschienene französische Streitschrift Baretti's Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire ist dessen bestes Werk, das man noch jetzt mit Genuß lesen kann.

Baretti hatte schon lange einen Zahn auf Voltaire. Obwohl er den französischen Schriftsteller in ihm bewunderte, mochte er ihn wegen seiner mangelhaften Kenntnis und seiner Herabsetzung der italienischen Sprache und Litteratur nicht leiden, und den kampflustigen Mann mag es auch gelockt haben, mit dem angesehensten Schriftsteller seiner Zeit, mit dem gewaltigen Polemiker anzubinden. So hatte er ihn schon 1747 in der Vorrede seiner Corneilleübersetzung, dann in seiner 1753 erschienenen englischen Abhandlung über die italienischen Dichter, endlich wiederholt in der „Frusta“ angegriffen, sich über seine Bewunderung und Lobpreisung Chinas lustig gemacht. Voltaire's Brief im Juli 1776 an die französische Akademie gegen Shake=

speare gab ihm dann wieder Gelegenheit, in der Verteidigung des englischen Dichters dem großen Franzosen, der bis jetzt alle seine Angriffe ignoriert hatte, in dessen eigener Sprache vor aller Welt gehörig den Text zu lesen und seine Blößen aufzudecken. Es war ihm dabei weniger um die Verteidigung Shakespeare's, als um die Bekämpfung Voltaire's zu thun, und die Gelegenheit konnte auch benutzt werden, seinen alten Gegnern einige Hiebe zu versetzen, obwohl sie an der Herabsetzung Shakespeare's durch Voltaire ganz unschuldig waren.

Es fällt uns schwer an eine echte Begeisterung Baretti's für Shakespeare zu glauben, wenn wir seine prosaische Auffassung der Poesie, die er für Erzeugnis des Verstandes und des Fleißes, wozu es keiner Phantasie und keines Genies bedürfe, gehalten hat, berücksichtigen. Aber er war nach England gekommen, als alle Welt Shakespeare bewunderte und er stimmte in den Chorus ein. Er war mit Samuel Johnson befreundet, der die Dramen Shakespeare's kommentierte und nahm dessen Ansichten über den großen Dichter an. So weiß er außer einigen allgemeinen Phrasen, als Beweis für die Dichtergröße Shakespeare's, eigentlich nur die allgemeine Bewunderung anzuführen, welche er in England genoß. Auch finden wir in seiner Argumentation wieder manches, was an Lessing erinnert, und auffallend ähnlich ist seine Vergleichung der Erscheinung des Geistes im Hamlet mit der in Voltaire's Semiramis der im zehnten Stück der hamburgischen Dramaturgie. Dort hatte Lessing Veranlassung von der „Semiramis" zu sprechen, weil sie am 29. April 1767 in Hamburg aufgeführt wurde. Wie aber kam Baretti dazu, zehn Jahre später gerade dieses 30 Jahre alte Stück Voltaire's zum Vergleiche heranzuziehen? Freilich, Baretti verstand kein Deutsch und eine französische Uebersetzung von Lessing's Werk ist erst 8 Jahre nach seiner Schrift gegen Voltaire erschienen. Sollte er davon auf mündlichem Wege Kunde erhalten haben, oder folgten der Deutsche und der Italiener einem englischen Kritiker?

Baretti's Streitschrift, obwohl jetzt in vieler Beziehung veraltet, enthielt für jene Zeit manches Neue und besonders die Italiener hätten allerlei daraus lernen können. Aber sie fand bei ihnen, wie es scheint, gar keine Beachtung und ist erst 1820 durch eine schlechte Uebersetzung in Italien mehr bekannt geworden. Ueberhaupt ist seine ganze kritische Thätigkeit auf seine Landsleute fast ganz wirkungslos geblieben. Den Anhängern des Alten unter seinen Zeitgenossen war er zu heftig, zu burschikos und sie erschraken vor manchen seiner litterarischen Ketzereien; die auf ihn folgende Generation, der seine politischen und religiösen Ansichten nicht sympathisch waren, ging bald viel weiter als er. Doch scheinen seine Bemerkungen in der „Frusta" über das Wörterbuch der Crusca nicht ohne Einfluß auf Monti's Proposta geblieben zu sein, und in den letzten zwei Jahrzehnten hat sich ihm das Interesse seiner Landsleute wieder lebhafter zugewendet, eine Zeitschrift ist sogar nach ihm benannt worden.

Eine solche Auferstehung wie Baretti ist seinem Vorgänger dem Toscaner Vincenzio Martinelli bis jetzt nicht zu Teil geworden. Der geistvolle Mann und gute Patriot ist von den italienischen Litteraturhistorikern arg vernachlässigt, ja beinahe totgeschwiegen worden, und verdient eine eingehendere Behandlung, als sie ihm hier gewidmet werden kann.

Im Jahre 1702 in Montecatini geboren, studierte er in Pisa die Rechte, gab sie aber bald auf und schrieb im Alter von 22 Jahren eine Komödie, deren Durchfall in Venedig — sie konnte nicht einmal zu Ende gespielt werden — er selbst höchst ergötzlich erzählt hat. Dann begann er ein unstetes Leben zu führen, nahm einige Jahre lang eine amtliche Stellung in Neapel ein, die er wahrscheinlich seinem ehemaligen Lehrer, dem Minister Tanucci zu verdanken hatte, bereiste Italien, Frankreich, Deutschland, Holland und kam endlich nach England, wo er sich über 20 Jahre aufhielt. Im Alter kehrte er nach Italien zurück, wo er 1785 starb.

Sowohl im Lebenslauf als im Charakter hatte er viele Aehnlichkeit mit Baretti. Wir finden bei beiden das gleiche Unstete, die gleiche lebhafte Teilnahme an den mannigfachsten Dingen, die gleiche Selbständigkeit des Denkens, die durch den langen Aufenthalt im Auslande genährte, fast zur Paradoxie gesteigerte Vorurteilslosigkeit. Beide, hochbegabt, fanden im Vaterlande nicht den entsprechenden Wirkungskreis, trieben sich lange in der Fremde herum, wo sie auch keine glänzenden Erfolge hatten, Martinelli noch weniger als Baretti. Martinelli hatte weniger Witz und Lebhaftigkeit, weniger Kühnheit und Initiative, aber dafür mehr Bescheidenheit und toscanische Urbanität und viel mehr Verständnis für Poesie als der um 17 Jahre jüngere Piemontese, mit dem er übrigens in London freundschaftlich verkehrte.

Martinelli's „Kritische Geschichte des bürgerlichen Lebens“ (Istoria critica della vita civile, London 1752, dritte Auflage Neapel 1764) führt mit Unrecht diesen Titel, da sie mehr Encyklopädie, mehr Lehrbuch der Erziehung, Moral und Regierungskunst als Geschichte ist und fast, wie eine Ausführung in verkleinertem Maßstabe von Gimma's geplantem Riesenwerke erscheint. In neunzehn Kapiteln handelt er von Erziehung, Ehe, Pflichten der Eltern, Frauen und Kinder, von Wohltätigkeit, Armenwesen, Reisen, Gesetzen, Monarchen, Handwerk und Industrie, vom glücklichen Leben, von der Freiheit u. s. w. und besonders ausführlich von den Wissenschaften. Er verbindet Erzählung und Schilderung mit Lehren und Vorschriften. Er tadelt die Einschnürung der Kinder in Windeln und wiederrät ihre Ernährung durch Ammen, zeigt, welche Eigenschaften Minister und Beamte haben müßten und wie sie regieren sollen. Monarchisch gesinnt bekennt er sich doch nicht ganz zum aufgeklärten Absolutismus und beklagt, daß der Monarch die niederen Volksklassen so wenig kenne, weil er stets vom Adel umgeben ist, der alle Aemter inne habe. Er ist ein ebenso entschiedener Gegner der Politik Machiavelli's, wie der Zulassung

der Frauen zu Aemtern und gelehrten Berufen, dagegen ein großer Verehrer der Deutschen. Er wünscht Abschaffung der Tortur, der Duelle und der Fideikommisse und empfiehlt eine Reform des Unterrichts im Lateinischen, wobei er die Pandekten als die beste Lektüre für Anfänger erklärt.

Im Kapitel von den Wissenschaften giebt er eine gedrängte von ziemlich richtigem Verständnisse zeugende Geschichte der italienischen Litteratur, worin er Guicciardini und Machiavelli für die größten Historiker, Dante und Ariosto für die größten Dichter erklärt. Ganz enthusiastisch und in jener Zeit besonders bemerkenswert ist sein mit Baretti's Mangel an Verständnis stark contrastierende Bewunderung der Göttlichen Komödie.

Martinelli ist Schüler und Anhänger Gravina's und hat schon wenig Respekt vor den aristotelischen dramatischen Regeln, aber Shakespeare scheint im Allgemeinen keinen starken Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Nur das Spiel der Cibber als Julie hat ihn bis zu Thränen gerührt. Tadelnswert findet er es, daß „in jedem englischen Trauerspiel“ sieben bis acht Personen getötet werden.

Eigentlich historische Werke, aber von geringem Wert sind seine zwischen 1770 und 1776 erschienenen Geschichten von England bis zu Georg I. und der Regierung Englands und seiner Kolonien. Um so interessanter und wertvoller sind seine 1758 in London erschienenen 59 Briefe (Lettere familiari e critiche), die er geschrieben hat, um den Engländern das Studium der italienischen Sprache und Litteratur zu erleichtern und die, wie wir bereits erwähnten, das Vorbild für Baretti's Briefsammlung waren. Sie sind teils an bekannte Personen, wie Lord Pulteney, Graf Orford und Andere gerichtet, teils ohne Adresse, viele auch ohne Datum, also eigentlich Abhandlungen und Schilderungen in Briefform. Er polemisiert in ihnen mit Rousseau und Montesquieu, dessen Esprit des lois er eingehend kritisiert, giebt ein sehr richtiges Urteil über Pope's Homerübersetzung ab und bemerkt, Voltaire habe sie

nur gelobt, um dafür von den Engländern gelobt zu werden und seinen Werken guten Absatz zu verschaffen. Ueberhaupt ist er ein großer Gegner Voltaire's, dem er die übertriebene Verherrlichung des Königs in seinem Siècle de Louis XIV. vorwirft. Noch schärfer geht er ihm wegen seiner „dumm-böswilligen seichten" Beurteilung Dante's zu Leibe und weist ihm Irrtümer und Entstellungen nach. Selbst den Titel der Divina commedia habe Voltaire nicht verstanden, sagt er.

Noch mehr als in der Istoria critica zeigt sich Martinelli in diesen Briefen als Bewunderer und Verehrer Dante's, den er höher als Homer und Virgil stellt. Und auch in der Verteidigung Dante's gegen Voltaire ist er der Vorgänger Baretti's, der seines ältern Freundes scharfen Tadel des vom Franzosen in Bezug auf die Episode von Guido da Montefeltro Gesagten wiederholt hat.

7. Bettinelli.

Während in England ein wackerer Kämpe für den Ruhm Dante's eintrat, erfolgte in Italien einer der heftigsten Angriffe auf den großen Dichter. Er ging von dem Jesuiten Saverio Bettinelli aus, einem auf seinen Geist und sein Wissen sehr eingebildeten, manchmal ganz richtig, häufiger aber sehr schief urteilenden, auf seine eigene Meinung versessenen Manne.

Am 18. Juli 1718 in Mantua geboren und dort am 13. September 1808 gestorben, war er der Zeitgenosse von drei Generationen. Er war zehn Jahre alt als Crescimbeni starb und bei seinem Tode war Leopardi schon ein zehnjähriger Knabe. Er war der Zeitgenosse Pope's und Byron's, Brockes und Schillers, und die Wandlungen des Geschmacks und der Weltanschauung, welche diese Namen bezeichnen, spiegeln sich wohl in manchen seiner Werke ab, haben aber auf den Kern seines Wesens nur wenig Einfluß ausgeübt. Von Jesuiten erzogen, mit achtzehn Jahren in ihren Orden getreten, blieb er stets in regem Verkehr mit der Welt und ward der Freund

Voltaire's. Er unterrichtete in den Jesuitenschulen zu Brescia, Bologna, Venedig, Verona und Modena, machte viele Reisen in Italien, Deutschland und Frankreich und bildete sich, in manchem seiner Zeit voraus, früh seine eigene Meinung, an der er auch festhielt, als ihn die jüngere Generation längst überholt hatte. So kam es, daß er oft in Widerspruch zu seinen Zeitgenossen geriet, viel gelobt und viel geschmäht wurde und daß sich auch nach seinem Tode kein festes Urteil über ihn gebildet hat.

Neben seinem unverständigen, anmaßlichen, alles feinere Empfinden und nationale Gefühl verletzenden Absprechen über Dante ist es vorzüglich seine Vielschreiberei, welche seinem Rufe bei der Nachwelt geschadet hat. Man kann sich nur schwer entschließen, sämtliche 24 Bände der noch von ihm selbst am Ende des Jahrhunderts besorgten Ausgabe seiner Werke durchzulesen, und wenn man es gethan hat, findet man, daß das darin enthaltene Gute, Schöne und Lebensfähige sehr gering ist im Verhältnis zur Masse des Langweiligen, Wertlosen und Veralteten. Enttäuscht durch die geringe Ausbeute an edlem Metall ärgert man sich über die auf die Durcharbeitung so vielen tauben Gesteins verschwendete Zeit und kann es dem selbstgefälligen, eitlen Manne nicht verzeihen, daß er uns diese so wenig lohnende Arbeit aufgebürdet, so viel Wertloses für die Nachwelt sorgfältig aufbewahrt hat.

Bettinelli war schon beinahe vierzig Jahre alt und hatte, außer mehreren wenig beachteten lyrischen Gedichten, nur drei Tragödien ohne Frauenrollen geschrieben, von denen Ticozzi mit vollem Recht sagt „man schweige lieber von ihnen", als Ende 1757 ein Bändchen Gedichte unter dem Titel Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere all' Arcadia di Roma in Venedig erschien. Es machte schon einen befremdenden Eindruck, daß die drei Dichter — Bettinelli, Frugoni, Algarotti — sich auf dem Titelblatt „ausgezeichnete" nennen ließen, aber das Befremden steigerte sich zum Unwillen

als man die angehängten, unter dem Namen Virgils, aus dem Elysium datierten zehn Briefe las, welche fast den Eindruck eines Pasquills auf Dante machten. Und doch kann man sagen, daß Bettinelli eigentlich nur diesen Virgilbriefen seine Unsterblichkeit zu verdanken hat. Sie erregten in Italien fast soviel Aufsehen wie zwölf Jahre später die Juniusbriefe in England, nur mit dem Unterschiede, daß die scharfen Pfeile des Engländers die Getroffenen unheilbar verwundeten, während die des italienischen Jesuiten auf den verwegenen Schützen zurückprallten. Dagegen hat Bettinelli für seine Abschlachtung Dante's die volle Anerkennung Voltaire's gefunden. Ja es scheint sogar, daß dieser sein Urteil über die göttliche Komödie nach dem des Jesuiten bildete. Er nahm ihn sehr gut auf, als er ihn auf seinem Landgute besuchte, schenkte ihm ein Exemplar seiner Werke und belobte dessen Virgilbriefe mit den Versen

Compatriote de Virgile
Et son secrétaire aujourd'hui,
C'est à vous d'écrire sous lui;
Vous avez son ame et son style.

Der französische Freigeist und der fromme, oder wenigstens Frömmigkeit heuchelnde italienische Jesuit hatten beide kein Verständnis für Dante; er war ihnen, ebenso wie Shakespeare, zu groß. Wie die Liliputaner auf Gulliver kletterten sie auf dem Riesen herum und konnten dabei freilich manche Unebenheit, manch' kleines Fleckchen bemerken, daß dem auf das große Ganze gerichteten Blick entging. Voltaire hat sich mit Dante sehr wenig, mit Shakespeare sehr viel beschäftigt und es nicht verschmäht, sich gar manches von dem Reichtum des großen Briten anzueignen, und ebenso hat Bettinelli viele Verse der Divina commedia seinen eigenen Gedichtchen einverleibt. Aber Voltaire hatte doch das Verdienst, seine Franzosen mit Shakespeare bekannt gemacht zu haben, während Bettinelli sich Jenen entgegenstellte, welche den im siebzehnten Jahrhundert vernachlässigten Dichter in seinem Vaterlande wieder zu den ihm ge-

bührenden Ehren bringen wollten. Und weil die Renaissance Dante's erst im Beginne, die Zahl seiner Bewunderer noch eine geringe war, so war auch Bettinelli's Schrift nicht das Werk eines kühnen, selbständigen, wenn auch paradoxen Geistes, als welches sie etwa erscheinen würde, wenn sie erst jetzt zur Welt käme.

Sieht man genauer zu, so findet man, daß neben dem falschen Geschmack Bettinelli's es vorzüglich die antipäpstliche monarchische Tendenz Dante's war, welche die Gegnerschaft des Jesuiten hervorrief. Und noch klerikaler und rückschrittlicher zeigte er sich ein Vierteljahrhundert später in der Vorrede zur zweiten Auflage der Virgilbriefe. Daneben spielte aber auch, ähnlich wie bei Voltaire gegen Shakespeare, das Bestreben mit, den eigenen Dichtungen einen so gefährlichen Konkurrenten aus dem Wege zu räumen. Es steckte etwas von dem demolierenden Geist der allerjüngsten Modernen in diesem Verehrer Virgils und er hat nicht blos nach dem Lorbeer Dante's keck gegriffen. — Dieser ist nach seinem Urteile, mehr Gelehrter als Dichter, ein Parteimann, der mit seiner Gelehrsamkeit prahlte; seine göttliche Komödie voller Unsinn, in roher Sprache geschrieben, unausstehlich langweilig und schwer verständlich; nur für sein rohes Zeitalter kann er als guter Dichter betrachtet werden, etwa wie ihrer Zeit die Ennius und Pacuvius; später sind in Italien viele andere, bessere Dichter erstanden. Freilich finden sich auch bei ihm manche schöne Verse, im ganzen höchstens tausend unter dreizehntausend schlechten. Im letzten Briefe wird Bettinelli sogar witzig und meint, wenn man Dichtungen als Arzneimittel anwenden wollte, so würden drei bis vier Verse des Abate Conti mit einer Terzine Dante's ein unfehlbares Brechmittel abgeben.

Außer Dante werden von ihm auch alle andern italienischen Dichter mehr oder weniger heruntergerissen, die Cinquecentisten und alle Nachahmer Petrarca's ganz verworfen; von Tasso wird nur der Amintas als fehlerfrei anerkannt, das Befreite Jerusalem

bedarf der Verbesserung und Abkürzung, einer noch gründlicheren Reinigung und Beschneidung ist der Rasende Roland zu unterziehen; auch Metastasio und Goldoni werden getadelt. Verhältnismäßig am besten kommt noch Petrarca weg, der eines Platzes unter den Klassikern würdig erklärt wird; doch ist auch aus seinen Dichtungen viel Fehlerhaftes und Ueberflüssiges auszuscheiden.

So bleibt eigentlich nur der gleich im ersten Briefe über alle Gebühr gelobte Frugoni als der größte italienische Dichter stehen, und für die ihm nächsten scheint Bettinelli die beiden andern Poeti eccellenti gehalten zu haben. Aber gerade seine beiden Freunde, deren Gedichte den Virgilbriefen als Geleite dienten, bereiteten dem Verfasser die größte Enttäuschung. Sie wollten keine Gemeinschaft mit dem Verunglimpfer fast der ganzen italienischen poetischen Litteratur haben. Algarotti sagte sich öffentlich und scharf, Frugoni im Stillen und gelinder von ihm los, während die Verehrer Dante's ihn in besondern Schriften angriffen.

Zu seiner Verteidigung schrieb Bettinelli die noch ärgern zwölf „englischen Briefe" (Lettere sopra varj argomenti di letteratura scritte da un Inglese ad un Veneziano), die neben weitern Tadel Dante's, gegen den er nun auch den in den Virgilbriefen sehr herabgesetzten Bembo ins Feld führte, viel Eigenlob und Insinuationen gegen seine Gegner enthalten. „Diese," sagt er, „seien vom Buchhändler Zatta bezahlt worden, gegen ihn zu schreiben, weil er befürchtete die Virgilbriefe könnten dem Absatz der von ihm herausgegebenen Prachtausgabe Dante's Abbruch thun."

Außer Frugoni werden in den „Briefen eines Engländers" auch Metastasio und Rolli als gute Dichter anerkannt, dagegen wird die sonstige zeitgenössische schöne Litteratur Italiens in Bausch und Bogen verworfen, worin man ihm mit Beschränkung auf die witzlosen Nachahmer Berni's, den langweiligen Passeroni und die geistlosen Sonettendrechsler wohl zustimmen kann.

Was er in Bezug auf letztere sagt, klingt fast wie Schillers Xenion

> Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
> Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

In Bezug auf Dante blieb Bettinelli unverbesserlich und zeigte sich noch in einer im Alter von 82 Jahren geschriebenen akademischen Abhandlung als verstockter Sünder. Mit großer Selbstgefälligkeit spricht er darin von seinen Virgilbriefen und erklärt alle Bewunderer und Nachahmer Dante's für Leute, die kein Verständnis für Poesie haben, ja beinahe für schlechte Menschen. Dagegen hat er schon 1783 eine Lobrede auf Petrarca geschrieben und nun anerkannte er neben diesem und dem unvermeidlichen Frugoni, auch Ariosto, Tasso, Chiabrera und — Tassoni als echte Dichter.

Inzwischen waren aber zwei neue Dichter und Verehrer Dante's aufgetreten, Dichter, die noch Kinder waren als die Virgilbriefe erschienen, und der alte Exjesuit trat mit frischem Jugendmut und altem Selbstvertrauen gegen sie in die Schranken. Der Champion der „Moderne“ gegen die veralteten Dante und Ariosto hatte nun die Allermodernsten zu bekämpfen, und nicht blos als litterarische, sondern auch als politische Revolutionäre. In seinen 1792 geschriebenen Dialoghi d'Amore suchte er Monti's Aristodemo und des „jungen“ Alfieri Merope lächerlich zu machen und zerpflückte erbarmungslos dessen Mirra.

Ernster und schärfer trat er dann in seinem Sendschreiben an den Kanonikus Di Giovanni, an der Neige des Jahrhunderts dem großen Tragiker entgegen. Doch ist hier der Ton seiner Kritik Alfieri's würdiger als der seiner Dantekritik und sie ist in manchen Punkten auch richtiger. Er bewundert Alfieri's Größe, nennt ihn den Sophokles Italiens, aber er findet sich von ihm nicht erwärmt, nicht hingerissen, ja er meint, daß außer dessen Freunden und republikanischen Gesinnungsgenossen, kein Mensch je eine Thräne bei einer Aufführung einer Tragödie

Alfieri's vergossen habe. „Sophokles, Corneille, Racine, Crebillon, Voltaire, Conti (der Conti vom Brechmittel!), sind Dichter, die manchmal Politiker werden, Alfieri ist ein Politiker, der den Dichter spielen will, aber er bleibt stets prosaisch, selbst in seiner Lyrik." Der eigentliche Grund seiner Antipathie gegen Alfieri ist aber die politische Tendenz von dessen Tragödien. Es ist der Republikaner, der „Volksaufwiegler", den er in ihm bekämpft, und darin hätte er wohl die Zustimmung des Dichters gefunden, denn als diese Kritik erschien hatte sich Alfieri bereits von allen republikanischen und revolutionären Gesinnungen losgesagt.

Wenn aber Bettinelli neben Dante und Alfieri auch Parini geringschätzt, Metastasio wieder in ganz unverschämter Weise heruntermacht, dagegen (in den Dialoghi d'Amore) seine Freunde, Algarotti, Frugoni und jetzt fast ganz Vergessene, wie Ghedini und Fabri, sowie die Dramen Granelli's, der „die Vorzüge Corneille's und Racine's vereinigt", lobt, so muß man schon annehmen, daß mehr persönliche Motive als Mangel an Geschmack oder politische Gegnerschaft sein Urteil bestimmten.

Selbst die Ausländer entgehen nicht seinem scharfen Tadel: Diderot, Gay, Hogarth, Callot werden getadelt und verspottet. Doch kann man es ihm nicht übel nehmen, wenn er in seiner Schrift über den Enthusiasmus den Frühling Kleists das langweiligste Ding der Welt nennt, Lessings „Schatz" und Gellerts „Lotterielos" für fades Zeug, Gessners Idyllen für einförmig und langweilig erklärt, den Messias Klopstocks eine einschläfernde schlechte Nachahmung von Milton's Paradies, ohne jede Handlung nennt. Dagegen erscheint er uns halb verrückt, wenn er mit hellem patriotischem Zorn über Lessing herfällt, weil er in seiner Emilia Galotti vornehmen italienischen Familien die „ärgsten Schandthaten andichtet". Solche Lügen und Entstellungen, sagt er, könne man vielleicht bei der „rohen bestialischen Unwissenheit und dem plebejischen Geschmack eines

Shakespeare" begreiflich finden, nicht aber bei einem gebildeten Deutschen oder Franzosen der Gegenwart.

An die Familiengeschichten der Borgia, Orsini, Medici, Cenci scheint Bettinelli ganz vergessen zu haben, als er sich diesen Zornerguß gönnte. Und er hat doch auch eine Kulturgeschichte Italiens geschrieben! — In diesem nach dem Vorbilde und bald nach dem Erscheinen des Essai sur les moeurs seines hochverehrten Voltaire geschriebenen, erst 1770 vollendeten und 1773 publizierten Werke Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e nei costumi dopo il Mille und mehr noch in dem 1769 erschienenen Buche über den Enthusiasmus in den schönen Künsten (Dell'entusiasmo nelle belle arti) zeigt sich Bettinelli indessen im Allgemeinen viel vorurteilsfreier, unparteiischer und bescheidener als in seinen andern Werken. Er macht den Eindruck eines modernen, seiner Zeit in Vielem vorauseilenden Menschen, und es stünde viel besser um seinen Ruf, wenn von seinen Werken nur diese zwei auf die Nachwelt gekommen wären.

Das Risorgimento, dessen Titel für die Kulturgeschichte Italiens vom 11. bis zum 16. Jahrhundert gut gewählt wurde, ist jetzt freilich ganz veraltet, der schwerfällige, oft platte oder unklare Stil machen es zu keiner angenehmen Lektüre, es fehlt ihm an Ordnung und übersichtlicher Einteilung des Stoffes, es ist manchmal ungenau oder unrichtig in den Daten, und Niemand wird es jetzt lesen, um etwas daraus zu lernen. Aber für seine Zeit war es doch ein nützliches, belehrendes, von modernem Geiste durchdrungenes Buch. Sein historisches Wissen schöpfte Bettinelli zum größten Teil aus den Werken von Muratori, Maffei, Zeno, und in der Litteraturgeschichte steht er an Genauigkeit und Gründlichkeit Tiraboschi weit nach; aber es ist nicht jedermanns Sache sich in das Studium solcher umfangreicher, etwas schwerfälliger Werke zu versenken und deshalb war Bettinelli's handliches, populäres und patriotisches, ja mitunter auf Kosten anderer Nationen, mehr patriotisches

als wahrheitsgetreues Werk ein recht zeitgemäßes. Er glaubt patriotisch zu sein, wenn er Lope de Vega und Calderon sehr wegwerfend behandelt, die Franzosen ziemlich abfällig beurteilt, Engländer und Deutsche als nicht geschickte Nachahmer der Italiener charakterisiert. Die Erfindung des Buchdrucks, sagt er, hat der Zufall den Deutschen gewährt, aber erst von den Italienern ist er recht benutzt und ausgebildet worden. Doch ist er auch für die Fehler seiner Landsleute nicht blind, und nach einer begeisterten Darstellung ihrer Fortschritte in Sitten und Wissen von 1200 bis 1500 schildert er den darauffolgenden Rückgang und den in jeder Beziehung traurigen Zustand Italiens zu seiner Zeit (im achten Jahrzehnt) und mahnt zur Umkehr und Besserung. Denn, zu belehren und zu bessern, die Irrtümer und Fehler der Vergangenheit, ihre Ursachen und Folgen zu schildern, um den Zeitgenossen zu zeigen, was zu vermeiden und was nachzuahmen sei, ist nach ihm die Hauptaufgabe des Geschichtsschreibers.

Wenn er zur Erklärung des Verfalls von Litteratur und Wissenschaft seit etwa 1550 die entferntesten Ursachen aufsucht, ohne die nächstliegenden und schädlichsten — die klerikale Bevormundung und Intoleranz — zu erwähnen, so mag man dies wohl der Rücksicht auf die Censur und auf seinen Stand zuschreiben. Doch äußert er mitunter auch freisinnige Ansichten, tadelt das Ueberwiegen des theologischen Elements im Unterricht zur Zeit Karls des Großen, die Einmischung der Geistlichkeit in die Regierung, die unsinnige Reliquienverehrung und den Aberglauben im Mittelalter. Ja, er bedauert sogar die gänzliche gewaltsame Ausrottung der Ketzerei, da der geistige Kampf gegen sie zur Belebung und Vertiefung der Studien beitrug. Ganz modern wird er dann und gerät fast auf den utilitarischen Standpunkt Baretti's, wenn er die einseitige Bevorzugung der Kunst, der klassischen und belletristischen Bildung tadelt und für bessern Unterricht in den Realien eintritt, die Pflege von Ackerbau, Handel und Industrie empfiehlt.

Ja, der Vielgereiste unterläßt es nicht hervorzuheben, wie sehr Italien im Handwerk, in Wohnung, Kleidung und jedem Komfort andern Ländern nachsteht.

Mehr im Geiste der Zeit der Genies und der Sentimentalität ist sein zweibändiges Werk Dell'entusiasmo nelle belle arti, das aber mehr die Litteratur als die Kunst behandelt. Es sind nicht viele neue originelle Gedanken in diesem Buche, und er selbst nennt Addison, Voltaire, Montaigne, Akenside, Diderot und Andere als seine Vorgänger und Anreger, aber für Italien war doch die hier entwickelte Theorie damals etwas ganz neues, fast Revolutionäres. Als seinen Hauptzweck giebt er im Eingange an, der schönen Litteratur und Kunst zu ihrem Rechte zu verhelfen, dem Uebergreifen der prosaischen Studien, dem Eindringen der Wissenschaft in die Poesie Einhalt zu thun, womit er freilich in Widerspruch mit dem im „Risorgimento“ gesagten gerät. Aber am Schlusse regt er schon, fast wie Gervinus um die Mitte unseres Jahrhunderts, die Frage an, ob nicht das Zeitalter der Poesie überhaupt schon vorüber und das der trockenen Wissenschaft angebrochen sei. Er tröstet sich indessen mit dem Gedanken, daß auch die Wissenschaft der schönen Darstellung bedarf und hofft auf eine Verbindung der Wissenschaft, Kunst und Poesie unter den Auspizien der Philosophie.

Viel bemerkenswerter und charakteristischer als seine Tendenz ist die hohe Bedeutung, welche er dem Natürlichen, Unbewußten, dem Gefühl, der Inspiration und dem Enthusiasmus gegenüber den Regeln, dem Angelernten und Nachgeahmten beilegt. Enthusiasmus ist bei ihm fast gleichbedeutend mit Genie, und scharf unterscheidet er zwischen diesem und dem bloßen Talent. Zu den Kennzeichen des Genies rechnet er, daß es keine Störung vertragen könne, daß es tugendhaft, naiv, uneigennützig, leicht zu betrügen, prophetisch und schöpferisch ist, und neue, früher ungekannte Pfade auffindet, wobei es sich freilich mitunter auch verirre oder seine Kraft mißbrauche, ins Manierierte

oder unnatürlich Uebertriebene gerate. Deshalb bedürfe es noch des mäßigenden Einflusses des guten Geschmacks, denn auch das Schöne ist nur erhaben, wenn es einfach und natürlich ist. Und das Erhabene, sagt er, obwohl er sich selbst nicht zu den heroisch angelegten Naturen, sondern zu den gefühlvollen und empfindsamen zählt, ist doch eben das Höchste in der Kunst.

Er nähert sich hier auch der modernen Anschauung, indem er gerechter gegen Dante wird und ihn mit Homer, Ariosto, Milton und Corneille zu den Genies ersten Ranges zählt, während er Virgil, Petrarca, Tasso, Racine und Pope, obwohl ihre Werke schöner und regelmäßiger sind, in die zweite Reihe stellt.

In der Natur bewundert er mehr das Einfache, Klare und Bestimmte, als die damals in Mode gekommenen ossianischen Nebel und Wolken, und schildert mit echtem Gefühl die Erhabenheit der schweizer Hochgebirge, sowie die einsame Größe der römischen Campagna. Und um Rom konzentriert sich auch sein Patriotismus. Freilich, von politischer Einheit spricht er nicht, aber er schließt mit Plänen und Vorschlägen, Rom zur geistigen Hauptstadt Italiens zu machen, wobei der Jesuit aber das wichtigste Hindernis, den Klerikalismus, übersieht.

So bot dieses Buch, das man noch jetzt mit Interesse lesen kann, seinen Zeitgenossen manches Neue und vielerlei Anregung. Seinem Werte thun nur die Geschwätzigkeit und Weitschweifigkeit in manchen Partien und die öfteren Wiederholungen Abbruch.

In der selbstgefälligen, geschwätzigen Vorrede, welche der Siebzigjährige unter dem Titel Sopra lo studio delle belle lettere zur zweiten Ausgabe seiner Werke schrieb, gesteht er bescheiden, daß es ihm oft mißlungen sei, „die antike Grazie mit der modernen Gründlichkeit zu verbinden“. Uns will es aber scheinen, daß auch nur einer dieser Vorzüge allein sich nur in wenigen seiner Schriften findet, während man in den

meisten andern beide vermißt. Und wo er, wie in manchen der Dialoghi d'Amore, humoristisch und leichtfertig tändelnd werden will, wird er fad und entsetzlich langweilig.

Obwohl er, wie wir gesehen haben, sich zu den „ausgezeichneten" Dichtern rechnen ließ, findet sich doch in den zwei Bänden seiner Gedichte nicht viel Schönes und Ausgezeichnetes. Seine Sonette und sonstigen rein lyrischen Gedichte sind korrekt in der Form und in recht flüssiger Sprache abgefaßt, aber ohne tieferen Inhalt und erheben sich nicht über das Mittelmaß der Lyrik seiner Zeit. Besser sind seine didaktischen und beschreibenden Dichtungen, recht gelungen die Epistel an Graf Fracastoro, welche eine entzückte Beschreibung von Genua und des wohlthätigen, veredelnden Einflusses des Handels enthält und die nur durch die etwas ungeschickte Personifizierung des Handels als eines mit einem Fuße auf das Ufer, mit dem andern auf das Meer gestützten Riesen, verunstaltet wird. Viel schöner ist die Epistel an Abate Benaglio, welche den Besuch des Dichters in Neapel zum Inhalt hat und die Leopardi der Aufnahme in seine Chrestomathie der italienischen Poesie gewürdigt hat. Es weht ein moderner Hauch in diesem Gedicht, in dem der Dichter mehr subjektiv schildert, was er in Neapel gedacht und gefühlt, als was er gesehen hat; aber seine Beschreibung einer nächtlichen Kahnfahrt im Golf ist überaus schön und naturgetreu. Die drei Gesänge über die Hasardspiele sind ziemlich langweilig, erinnern aber doch hin und wieder an Parini's „Tag".

Mit Lobes- und Schmeichelgedichten für große Herren war Bettinelli sparsamer als die meisten Lyriker seiner Zeit, dagegen hat er bei jeder Gelegenheit seine persönlichen Freunde lobend, seine Gegner tadelnd besungen. Politischen Inhalts sind seine zwei Gesänge Il mondo della luna in Oktaven, in denen er die französische Invasion beklagt und zum Kampf für das Vaterland auffordert, und die ungedruckten Dichtungen L'europa punita und Bonaparte in Italia mit ein-

ander entgegengesetzter Tendenz. Napoleon scheint nur von der ihn lobenden Kenntnis gehabt zu haben, als er den Dichter zum Ritter der eisernen Krone ernannte.

8. Algarotti und Zanotti.

Auch Francesco Algarotti, der zweite „ausgezeichnete“ Poet, der Freund Bettinelli's, und mehr als dieser von den Franzosen beeinflußt, verdankt sein kleines Bischen Unsterblichkeit nicht seiner Lyrik. Geehrt durch die Freundschaft Voltaire's und Friedrich des Großen, mit vielen hervorragenden Gelehrten und Schriftstellern in freundschaftlichem und wissenschaftlichem Verkehr, so daß seine Korrespondenz mehr als die Hälfte der Ausgabe seiner sämtlichen Werke bildet, hat dieser Venetianer einen hervorragenden Platz in der gebildeten Gesellschaft Europas eingenommen und ist von seinen Zeitgenossen und der nächstfolgenden Generation noch mehr überschätzt worden, als er in unserer Zeit unter seinem Werte taxiert wird.

Würde man Jemanden die Schilderung, welche der Herausgeber seiner Werke am Ende des vorigen Jahrhunderts von ihm entworfen hat, zu lesen geben, ohne den Namen zu nennen, so könnte er glauben, daß von Goethe oder einem ihm Gleichstehenden die Rede ist, und noch in unserm Jahrhundert hat Giordani gesagt, man könne viel von Algarotti lernen und es sei eine Schande, das nicht zu wissen, was er lehrte. Letzteres ist insoweit richtig, als das meiste von dem, was er lehrte, jetzt von jedem halbwegs fleißigen Gymnasiasten gewußt wird, oder aus anderen Werken besser gelernt werden kann. Zu seiner Zeit war aber der geistvolle, lern- und lehrbegierige Mann, der das, was er wußte, in interessanter, leichtverständlicher, eleganter Weise, wenn auch nicht in klassisch reiner Sprache mitzuteilen verstand, der liebenswürdige Briefschreiber und Causeur, der geborene Hof- und Salongelehrte, auch der beste Vermittler zwischen der trockenen Gelehrsamkeit und dem nach leicht zu erwerbenden Wissen strebenden Publikum. Dabei war

er auch ein Ehrenmann im besten Sinne des Wortes, wie Denina sagte, von keinem der Ausländer am Hofe Friedrichs an Ehrenhaftigkeit und Reichtum des Geistes übertroffen, und trotz seiner halbfranzösischen Bildung ein treuer Sohn Italiens, der gern an das erinnerte, was die Franzosen von den Italienern gelernt haben. Er hat in seinen Discorsi militari in geschickter Weise die Kriegskunst Machiavelli's gegen den Franzosen Folard verteidigt und dafür den Beifall der Marschälle Keith und Schwerin gefunden.

Aus wohlhabender und vornehmer Familie am 11. Dezember 1712 in Venedig geboren, wurde Algarotti bis zu seinem vierzehnten Jahre im Collegio nazareno in Rom erzogen und dann nach Bologna geschickt. Hier studierte er neben den alten Sprachen vorzüglich Mathematik, Astronomie, Optik und Anatomie, lernte französisch und englisch. Er genoß den Unterricht Manfredi's und Francesco Maria Zanotti's, deren Lieblingsschüler er ward und mit denen er eine innige, bis zum Tode dauernde Freundschaft schloß. Auf Reisen in Frankreich, England, Deutschland und Rußland, überall gern mit Naturforschern und anderen Gelehrten verkehrend, hat er sich dann weiter ausgebildet und bereits im Alter von vierundzwanzig Jahren mit seinem Newtonismo per le dame — Dialoge über Newtons Optik — eine Probe seines Wissens und seiner Kunst des Popularisierens gegeben. In Nachahmung der Entretiens sur la pluralité des mondes Fontenelle's, dem er als seinem Vorbilde mit verehrungsvollem Briefe sein Werk widmete, gab er in Gesprächen mit einer Dame eine populäre Darstellung der Lehre Newtons vom Licht, noch bevor Voltaire's Eléments de la philosophie de Newton erschienen waren. Algarotti hat ihn 1735 in Cirey besucht und ihm von seinem bereits fertigen, später umgearbeiteten Werke Mitteilung gemacht. Voltaire rühmte sich, daß er derjenige war, der zuerst für dieses Werk in die Ruhmesposaune gestoßen und hat dann mit Algarotti lange Jahre eine ziemlich lebhafte freundschaftliche Korrespondenz unterhalten.

Auf seiner Rückreise von Rußland war Algarotti zum Kronprinzen Friedrich nach Rheinsberg gekommen, und dieser fand so viel Gefallen an ihm, daß er ihn nach seiner Thronbesteigung zu sich berief. Er begleitete den König auf der Reise nach Königsberg, ward von diesem nebst seinem Bruder in den Grafenstand erhoben, später zum Kammerherrn und Ritter des Ordens pour le mérite ernannt. Selbst der Mißerfolg der diplomatischen Mission nach Turin, mit der Friedrich ihn 1741 betraut hatte, entzog ihm nur für kurze Zeit die Gunst des Königs, der ihn gern bei sich sah, und selbst aus dem Feldlager mit ihm korrespondierte. Nur die Königin Elisabeth Christine mochte ihn nicht recht leiden, weil er, wie sie sagte, keine Religion hatte und alles Religiöse bespöttelte.

Auch bei anderen Souveränen war Algarotti beliebt. König August von Polen berief ihn zu sich, Benedikt XIV. war ihm wohlgesinnt, und am Hofe von Parma hat er eine glänzende Aufnahme gefunden. Kränklichkeit nötigte ihn 1754 nach Italien zurückzukehren, wo er im heimatlichen Klima Genesung zu finden hoffte. Er hielt sich in Venedig und Bologna auf und ging dann nach Pisa, wo er schon im Mai 1764 starb. Kurz vor seinem Hinscheiden beschäftigte er sich mit dem Entwurfe zu seinem Grabmale, das ihm dann auf Kosten des Königs Friedrich in Pisa errichtet wurde.

So viel Beifall als die Persönlichkeit Algarotti's fanden auch manche seiner Werke, die auch in fremde Sprachen übersetzt wurden — der Newtonismo, 1739 ins Englische, 1745 ins Deutsche und sogar ins Russische und Portugiesische; in Italien erschienen zehn Ausgaben desselben.

Zu den wissenschaftlichen Werken rechnete man damals auch seine Jugendarbeit, die Untersuchung über die Chronologie der sieben Könige Roms, worin er sich ebenfalls an Newton anlehnte, an den Thaten dieser Könige, sowie Plutarch und Livius sie erzählten, nicht im geringsten zweifelnd. Er schrieb auch Untersuchungen über das Reich der Inkas, über das erste

römische Triumvirat, über die damals viel erörterte Frage vom Einfluß des Klimas auf Sitten und Kultur und eine Menge anderer Essays über die verschiedenartigsten Gegenstände. Es giebt überhaupt kein Fach, mit Ausnahme etwa der Theologie und Rechtswissenschaft, über das Algarotti nicht geschrieben hätte. Freilich waren die meisten dieser Aufsätze, wie Denina sagte, größtenteils Lesefrüchte, in die er hin und wieder seine eigenen, mitunter guten Einfälle und Gedanken einstreute. Aber man muß in dem Spreuhaufen lange suchen bis man ein solches Goldkörnchen findet.

Seine Briefe aus Rußland vom Jahre 1739 politischen, militärischen und nationalökonomischen Inhalts, das Werk, das er selbst am höchsten schätzte, haben nicht mehr sachlichen Wert als ihnen ein zweimonatlicher Aufenthalt im Lande geben konnte. Noch geringern Wert hat seine letzte Arbeit, der Essay über die Geschichte des Handels. Etwas besser sind manche seiner Schriften über Kunstgeschichte und Kunstunterricht, die auch 1769 ins Deutsche übersetzt wurden, denn er besaß feines Kunstverständnis, besonders für Malerei. Seine Lettere sopra la pittura enthalten wertvolle Nachrichten über die damals wenig gekannte Malerschule der Romagna. In seinem Essay über das Musikdrama (Saggio sopra l'Opera in musica) macht er einige Vorschläge zu dessen Hebung, die trotz aller Komplimente für Metastasio, doch den Eindruck machen, daß er sich selbst mehr Verständnis für das Theater als diesem zutraute. Er findet, daß sowohl mythologische als historische Stoffe für das Musikdrama wenig geeignet sind: erstere, weil die Theaterdirektoren, die den Sängerinnen so hohe Gagen zahlen müssen, die Kosten einer glänzenden Ausstattung nicht bestreiten können, letztere, weil sie zu wenig Abwechslung bieten und Triller und Arien im Munde historischer Personen, wie Caesar und Cato sehr sonderbar klingen. Man müsse daher die Stoffe, wie es Metastasio in der „Dido“ und im „Achilles in Scyros“ gethan, aus der heroisch-mythischen Zeit oder aus den Epen Ariosts

und Tasso's nehmen, die etwas historisches haben, und auch mit schöner Ausstattung auf die Bühne gebracht werden können. Als Muster giebt er gleich ein von ihm verfaßtes, höchst langweiliges Musikdrama „Iphigenia in Aulis" in französischer Prosa!

Etwas besser ist, was er in italienischer Sprache auf dem Gebiete der schönen Litteratur geleistet hat. Freilich, seine lyrischen Gedichte, von denen eine Sammlung schon 1733 erschien, erreichen in Bezug auf Gedankeninhalt, kaum die Mittelmäßigkeit; in den Liebesgedichten ist er ein schwacher Nachahmer Petrarca's, sonst ein Gelegenheitsdichter für Freunde und vornehme Personen. Und was die Form betrifft, braucht man nur die Liste von falschen Bildern, von Sünden gegen Sprache und Rhythmus, die ihm der sonst so gern lobende Metastasio vorhielt, zu lesen, um zu sehen wie wenig er den ihm von Bettinelli verliehenen Titel des „ausgezeichneten Poeten" verdiente. Dagegen war Metastasio von Inhalt und Form, von Erfindung und Charakterzeichnung in Algarotti's in Prosa geschriebenen Congresso di Citera ganz entzückt und Voltaire schrieb ihm, daß die Grazien selbst dies Werk diktiert hätten, das er mit einer Feder aus Amors Fittigen geschrieben habe. Auch wurde es gleich nach seinem Erscheinen (1746) ins Deutsche übersetzt. Uns Modernen erscheint es freilich als eine ziemlich fade Spielerei mit der Mythologie im Reifrock, mit Puder und Schönpfläſterchen; aber wir begreifen auch wie es zu seiner Zeit Beifall finden konnte. In Nachahmung von Montesquieu's Temple de Gnide geschrieben, ist es doch minder langweilig als dieser. Drei Frauen, die ernste Engländerin Milady Gravely, die lustige Französin, Madame Jasette und die pedantische Italienerin, Madonna Beatrice (vielleicht ein schlechter Witz auf Dante), schildern darin jede auf andere Weise, wie in ihrer Heimat geliebt wird, worauf die Wollust ihnen und den Liebhabern gute Ratschläge erteilt.

Viel mehr, zum Teil noch jetzt zeitgemäßen Witz, enthält

dagegen die Sinopsi di una introduzione alla Nereidologia. In Form des Prospektus eines Werkes in drei Quartbänden von je 700 bis 800 Seiten giebt er eine Satire auf die phantastischen Ausleger der Mythologie und die geschwätzige Wichtigthuerei der Archäologen, parodiert in köstlicher Weise ihre Vorreden und, Swift nachahmend, in zwei Briefen von Buchhändlern die zeitgenössischen Kritiker. Und gerade diese kleine Schrift Algarotti's, die wir noch jetzt mit einigem Genuß lesen können, scheint von ihm selbst am wenigsten geschätzt, von seinen Zeitgenossen am wenigsten beachtet worden zu sein.

Wenn wir erst nach dem Schüler Algarotti von dem Lehrer Zanotti sprechen, so ist es weil sein interessantestes Werk, um dessenwillen er hier überhaupt erwähnt wird, erst nach dem Tode des erstern geschrieben wurde. Von den italienischen Litteraturhistorikern wird Francesco Maria Zanotti bald zu den Philosophen, bald zu den Naturforschern gezählt, und Lombardi meint, er hätte in verschiedenen Kapiteln seines Werks von dem in jedem Zweige der Litteratur und Philosophie heimischen, aus mehr als einer Rücksicht die Unsterblichkeit verdienenden Manne handeln sollen. In der That hat auch der vielseitige Mann über die verschiedensten Dinge geschrieben, lateinische und italienische Gedichte gemacht, aber in keinem Fache Bedeutendes oder Dauerndes geleistet. Wenn er trotzdem zu großem Rufe gelangt ist, so hat er dies mehr seiner Persönlichkeit und dem hohen Alter, das er erreichte, als seinen Werken zu verdanken.

Das Haus der Zanotti war ein Zentrum für die litterarischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen in Bologna. Man bildete sich dort nach ältern bologneser Berühmtheiten, wie Manfredi und Ghedini, und übte Einfluß auf Jüngere aus, und mit allen Freunden stand man in lebhafter, im Druck Bände füllender Korrespondenz. Francesco's um achtzehn Jahre älterer Bruder, der Maler Gian Pietro (1674—1765), machte auch Gedichte, schrieb recht witzige Briefe,

und hat eine Geschichte der bologneser Kunstakademie, sowie eine fünfaktige Tragödie Dido, ohne Handlung, ohne Charaktere und in recht prosaischen Versen verfaßt. Die drei Schwestern Zanotti haben Ariosto und Tasso in den bologneser Dialekt übertragen.

Der 1692 geborene jüngste Sohn, Francesco Maria konnte ungefähr wie Goethes Faust von sich sagen

> Habe nun, ach! Philosophie,
> Juristerei und Medizin
> Und leider auch Theologie!
> Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.

Nur ersetzten ihm Mathematik und Physik die Medizin und Theologie. Schon im Alter von 26 Jahren ward er Professor der Philosophie, 1723 Sekretär und endlich 1766 Präsident des vom Grafen Marsigli gegründeten wissenschaftlichen Instituts seiner Vaterstadt, wo er am 25. Dezember 1777 gestorben ist.

In der Philosophie und Physik war er anfangs ein eifriger Cartesianer, bekehrte sich aber später zu Newton. Doch hat er in seinen, in gewählter, angenehm lesbarer Sprache geschriebenen Dialogen über Dynamik (Della forza dei corpi che chiamono viva, 1752) den Gegenstand mehr metaphysisch als streng mathematisch behandelt. Ein sonderbares Werkchen ist die 1747 erschienene, von ihm als Uebersetzung aus dem Französischen des Marquis De la Tourri angegebene Abhandlung über die Anziehungskraft der Ideen (Della forza attrativa delle idee). Er spricht darin von Gedächtnis, Ideenassociation und in ziemlich kurioser unklarer Weise von Elektricität, sodaß man in Zweifel bleibt, ob das Ganze ernst gemeint ist. Jedenfalls ist mit dem Anhang „Ueber die Anziehungskraft der Dinge, welche nicht existieren“ eine Satire auf die Popularisierer und halbgebildeten Schwätzer über Naturwissenschaften beabsichtigt. Seine 1754 erschienene Ethik beruht, wie schon ihr Titel, La filosofia morale secondo l'opinione de' peripatetici besagt,

durchaus auf der des Aristoteles. In einem Anhang dazu verteidigt er die Stoiker gegen Maupertuis' Essai de morale, was zahlreiche Schriften für und gegen hervorrief, bis endlich das gelangweilte Publikum dem Streit ein Ende machte.

Am beachtenswertesten unter Zanotti's Werken ist seine im hohen Alter (1768) auf Wunsch der Marchesa Maria Ratta, leider in unendlich weitschweifiger und pedantischer Weise geschriebene, an Wiederholungen reiche Poetik: Dell' arte poetica ragionamenti cinque. In fünf Abhandlungen behandelt er darin die Poesie im Allgemeinen, die Tragödie, die Komödie, das Epos und die Lyrik. Das Musikdrama übergeht der Zeitgenosse Metastasio's ganz, für das Lustspiel nimmt er seine Beispiele fast nur aus Molière und Terenz, toskanische Lustspieldichter behauptet er wohl zu kennen, sagt aber nichts Weiteres von ihnen und nennt keine Namen. Ein Goldoni existiert für ihn nicht. So muß man vermuten, der alte Professor habe von der dramatischen italienischen Litteratur des letzten halben Jahrhunderts nichts gewußt oder von ihr keine Notiz nehmen wollen.

Was die Theorie anbetrifft, so meint er, für das Lustspiel geeignete Personen liefere nur der Mittelstand, „denn es wäre ja höchst unpassend, tapfere Feldherren und großmächtige Könige sich gegenseitig verspotten und hänseln zu lassen". Seiner Zeit voraus ist er aber, wenn er die Poesie als die Kunst, vermittelst der Verse Genuß zu verschaffen erklärt, ohne das Nützliche oder Belehrende zu erwähnen. An einer andern Stelle fragt er zwar: „Soll die Poesie nicht auch nützlich sein?" aber er antwortet: „Schon darin, daß sie den Menschen in diesem irdischen Leben einiges Vergnügen verschafft, besteht ihr Nutzen", und fügt dann, wie um der herrschenden Meinung eine Konzession zu machen, hinzu: „Die Poesie ist ja eine Kunst, und welche Kunst ist nicht nützlich?"

Als Zweck der Tragödie erklärt er das Erregen von Furcht und Mitleid, weil die ältesten Dramatiker das noch rohe, halb-

barbarische Volk dadurch sittiger und mitleidiger machen wollten. Von der „Reinigung der Leidenschaften“ sagt er nichts. Im Uebrigen folgt er Aristoteles, läßt aber von den drei Einheiten die der Zeit fallen, denn „er sieht nicht ein, warum die Handlung nicht zwei oder drei Tage, ja noch länger dauern könnte.“ So weicht er auch von Aristoteles ab, wenn er nur im Drama Nachahmung der Natur fordert und auch da billigt er es, daß man sie nötigenfalls der Unterhaltung opfere, denn diese sei die Hauptsache. Der Dichter soll aber nicht nach dem Beifall der Menge streben, sondern nur den Gebildeten, Urteilsfähigen, für Poesie Empfänglichen zu gefallen suchen.

Daß Zanotti, als Verfasser einer Poetik, auch deren Studium für den Dichter nötig hält, ist begreiflich. Ein Sonett, meint er, kann man bei einiger Anlage machen, ohne gelernt zu haben, obwohl man es besser macht wenn man gelernt hat, der Dramatiker und Epiker müsse aber studieren. Auch Homer hätte die Poetik studiert, wenn eine solche zu seiner Zeit vorhanden gewesen wäre und nur wer sein Genie besäße, könnte sie entbehren.

9. Parini, Affò, Borsa, Caminer.

Ausführlicher als Zanotti, aber nicht mit freierem oder weiterem Blick, hat über Aesthetik und Poetik Giuseppe Parini, von dem als Dichter später ausführlich die Rede sein wird, dociert. Als Theoretiker ist ihm das so durchaus italienische Musikdrama in seiner Verbindung von Poesie, Musik, Tanz und Dekoration, der Gipfel aller Kunst, das vollendete Kunstwerk, das in seiner Wirkung auf Auge und Ohr, Verstand und Gefühl die Hörer und Zuschauer entzückt und fesselt. Allein die Regeln und Vorschriften die er (zwischen 1769 und 1775) in seinen Principi fondamentali e generali delle belle lettere zur Erzielung dieser Wirkung gibt, sind doch mehr äußerliche und mechanische, wie überhaupt seine ganze Theorie der Poesie und schönen Künste einer jeden originellen Auffassung und eines tiefern Verständnisses bar ist.

Ohne Kenntnis der modernen Litteraturen und von den alten nur die lateinische gründlich kennend, hat er eine sehr beschränkte Anschauung und dies hindert ihn auch die älteren italienischen Dichter und ihre Bedeutung vollkommen richtig zu beurteilen. So zählt er neben Costanzo und Tansillo einen Rota, einen Rainieri, einen Coppetta zu den besten Lyrikern Italiens, ohne Filicaja und Chiabrera zu nennen. Gegen letzteren ist er überhaupt sehr ungerecht und wo er endlich von ihm spricht, spendet er ihm fast widerwillig ein sehr beschränktes Lob. Ebenso oberflächlich ist seine Kenntnis der Kunstgeschichte und der theoretischen Werke über Aesthetik und Poetik. Er ist über Aristoteles und Horaz nicht hinausgekommen und auch diese scheint er nicht so gründlich wie Metastasio studiert zu haben. Ja er ist in der Theorie nicht einmal so weit vorgedrungen wie seine deutschen Zeitgenossen Sulzer und Mendelssohn.

Er giebt dieselben Regeln für Poesie und bildende Kunst, und diese sind hauptsächlich: richtige Anordnung, Symmetrie, Zusammenhang eines jeden Teils mit dem vorangehenden und folgenden und dergl., überhaupt Regeln, die gerade ausreichen einen Gymnasiasten zur Abfassung eines guten Aufsatzes zu befähigen. Zweck der Poesie ist für ihn natürlich kein anderer als unterhaltend zu belehren. Das Theater hat aber außer der Belehrung und Moralisierung des Publikums auch noch den löblichen Zweck das Volk zu beschäftigen und ihm keine Zeit zu schädlichen Plänen gegen die Regierung zu lassen. Parini vergißt aber, daß die Vorstellungen leider nur drei bis vier Stunden dauern, daß dem Volke also noch genug Muße zu rebellischen Gedanken und „Machinationen“ bleibt.

Mehrere Jahre später als Zanotti und Parini haben auch der Historiker Ireneo Affò und der konservative Politiker Matteo Borsa über Poetik und Poesie geschrieben, aber ihre Werke bezeichnen keinen Fortschritt gegen jene.

In Affò's Dizionario precettivo critico ed istorico della poesia volgare, vom Jahre 1777, ist das über Technik des

Verses und Geschichte der Verskunst Gesagte, sowie überhaupt das rein Historische recht schätzenswert, was darüber hinausgeht, zeugt von großem Mangel an Geschmack und Verständnis für Poesie. Diese ist ihm noch, wie ein Dritteljahrhundert früher dem Jesuiten Quadrio, „die Kunst in Versen die Wissenschaft von göttlichen und menschlichen Dingen darzustellen, mit dem Zweck zu unterhalten und zu belehren“. Ganz neu ist nur seine Definition der Lyrik als jener höhern Poesiegattung, „welche weder episch noch dramatisch ist“.

Borsa ist, wie in der Politik, auch in Litteratur und Kunst konservativ und Gegner alles Fremdländischen. In seiner 1784 geschriebenen später umgearbeiteten Abhandlung mit dem langen Titel I vizj più comuni e osservabili del corrente gusto italiano in belle lettere macht er für den verdorbenen Geschmack seiner Landsleute und Zeitgenossen vorzüglich die Nachahmung der Ausländer, besonders Voltaires, Rousseaus, Gessners, Youngs und Thomas (Gray?) und die Ueberschwemmung mit der „ekelhaften, schmutzigen Flut von Uebersetzungen der wertlosesten“ Erzeugnisse fremder Litteraturen verantwortlich, dann die Popularisierung der Lehren Newtons und Descartes, was er Filosofismo enciclopedico nennt, sowie das Eindringen der Philosophie und Naturwissenschaft, den Gebrauch technischer und philosophischer Ausdrücke in der Poesie.

Doch ist es anzuerkennen, daß er als Heilmittel nicht Censur oder sonstige Regierungsmaßregeln, sondern nur scharfe Kritik und Verspottung des Schlechten, besonders durch Parodien empfiehlt. „Wir brauchen“, sagt er, „einen Cervantes, einen Swift, einen Addison.“ Und eine solche litterarische Satire scheint er auch mit seinem humoristischen Roman „Eigenlobrede“ (Elogio di me stesso) beabsichtigt zu haben. Der „sich selbst gewidmete“, erst nach dem Tode des Verfassers erschienene Roman hat nicht viel Handlung, enthält aber einige amüsante Schilderungen der litterarischen und vornehmen Salons, des Treibens der Litteraten und des schlechten Unterrichtssystems.

An Ausfällen gegen die unmoralische französische Aufklärungslitteratur fehlt es auch hier nicht. Und daß dem Verfasser zu einem Swift oder Cervantes noch sehr, sehr viel fehlte hat er mit diesem Roman genugsam bewiesen.

Ganz richtig ist Borsa's Ansicht von der Wirkung der politischen, religiösen und sozialen Verhältnisse, desjenigen, was man jetzt das Milieu nennt, auf die Litteratur. Selbst die größten Geister, sagt er, können diesen Verhältnissen gegenüber nur wenig ausrichten, und Männer wie Dante, Milton, Camoens werden von dem Charakter ihrer Zeit beeinflußt. Denn schließlich strebe doch jeder Dichter und Schriftsteller nach dem Beifall seiner Zeitgenossen, suche sich dem Geschmacke seiner Zeit anzupassen, um Ruhm und Erfolg zu erlangen.

Was Borsa selbst auf dem Gebiete der schönen Litteratur geschaffen hat, seine Tragödien Agamemnone e Clitemnestra und Anfia figlia d'Aristodemo sowie die wenigen lyrischen Gedichte, ist von geringem Wert. In der schönen poetischen Vision „Rousseau in Paris in der Nacht des 21. Januar 1793" ist die Nachahmung von Monti's Basvilliana gar zu sichtbar. Schwer verständlich und jetzt ganz ungenießbar ist die philosophische Abhandlung über die Phantasie.

Borsa's scharfe Worte über die Ueberschwemmung mit ekelhaften Uebersetzungen und den Filosofismo enciclopedico waren vielleicht hauptsächlich gegen die Venetianerin Elisabeth Caminer gerichtet, die sehr vieles aus der modernen dramatischen Litteratur Frankreichs übersetzte und das Giornale enciclopedico herausgab und die auch von Carlo Gozzi, dem Fanatiker des Stillstandes, lebhaft angegriffen wurde.

Nur wenige Jahre nach dem Eingange der Frusta und des Caffè war in Venedig (1768) die Zeitschrift Europa letteraria erstanden, in der schon ein starker Hauch des neuen Geistes und französischen Einflusses zu spüren war. Redakteur dieser gut geleiteten, interessanten und unparteiischen, ihrer Zeit sehr geschätzten Monatschrift war Domenico Caminer, einer

seiner besten Mitarbeiter seine 1751 geborene Tochter Elisabeth, ein sehr talentiertes Mädchen, das nach dem Wunsche der Eltern eine Putzmacherin werden sollte. Aber schon in ihrer Lehrlingszeit hat sie angefangen französische Romane und Dramen zu lesen und später, dem Vater bei seinen Redaktionsgeschäften helfend, sich zur Schriftstellerin herangebildet. Sie entwickelte eine sehr lebhafte Thätigkeit als Uebersetzerin und hat mit Hilfe französischer Uebersetzungen auch Vieles aus andern Sprachen übertragen. Nach einem vielbewegten Leben hat sie den Doktor Antonio Tura geheiratet und nach dem Tode ihres Vaters, Anfang 1774, die Redaktion der Europa übernommen, die sie in ein Wochenblatt mit dem Titel Giornale enciclopedico umwandelte. Als diese nach acht Jahren einging, übersiedelte sie nach Vicenza und gründete dort 1783 im Verein mit dem Abate Fortis die Monatschrift Nuovo giornale enciclopedico, von der manche der 128 Seiten starken Nummern von ihr ganz allein geschrieben wurden. Das hinderte sie aber nicht, in Erinnerung an ihre Lehrjahre, auch dem Putz viele Aufmerksamkeit zuzuwenden, und sich für das kleinstädtische Vicenza zu auffallend zu kleiden. Durch ihre Lebensweise schadete sie ihrer Gesundheit und trug zu ihrem frühen, schon 1796 erfolgten Tode bei.

10. Cesarotti und Napione.

Die Caminer-Tura stand noch ganz unter französischem Einfluß, bei Melchiorre Cesarotti machte sich auch der englische lebhaft geltend. Die im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts erschienene Gesamtausgabe seiner Werke besteht aus vierzig, glücklicherweise nicht sehr großen, Bänden, von denen seine Uebersetzungen aus dem Griechischen, Lateinischen, Englischen und Französischen mehr als die Hälfte einnehmen. Und gerade ein kleiner Teil dieser Uebersetzungen ist es, auf dem die litterarische Bedeutung Cesarottis beruht, während von seinen Originalwerken eigentlich nur eins, sein Versuch über die

Philosophie der Sprachen, noch einige Beachtung verdient. Diese beiden Werke haben ihrer Zeit viel Aufsehen erregt und zu lebhaften Diskussionen Anlaß gegeben. Alles übrige — seine Dichtungen und prosaischen Aufsätze, sowie ein großer Teil der Uebersetzungen — fand schon bei seinen Zeitgenossen nur sehr mäßigen Beifall. Jetzt ist alles ganz ungenießbar, und die Werke des Mannes, der einst zu den Reformern und Neuerern gehörte, sind veralteter als die mancher seiner dem Alten anhänglichen Zeitgenossen. Wenn man sieht, unter welchem Wust von Nichtssagendem, Veraltetem und Geschmacklosem man das Wenige von bleibendem Wert aus einer vor sechzehn Jahren erschienenen Auswahl seiner Werke in einem Bande hervorsuchen muß, kann man sich einen Begriff von dem Wert der vierzig Bände machen.

Cesarotti's Leben verlief ziemlich einfach. Er wurde im Jahre 1730 in Padua aus vornehmer aber wenig bemittelter Familie geboren und im dortigen Seminar erzogen, wo er dann auch bis 1759 Rhetorik vortrug. Dann verbrachte er acht Jahre als Hauslehrer bei der Familie Grimani in Venedig. Im Jahre 1768 zum Professor des Griechischen und Hebräischen an der Universität Padua ernannt, obwohl er von letzterer Sprache nur sehr wenig wußte, dozierte er dort beinahe vierzig Jahre und funktionierte seit 1779 als ständiger Sekretär der Akademie der Wissenschaften und schönen Künste. Er wurde 1807 auf seinen Wunsch pensioniert und im nächsten Jahre ist er am 4. November auf seinem Landgute Selvaggiano gestorben.

Bis zu seinem dreißigsten Jahre hat er, obwohl er enorm viel las, außer den klassischen Sprachen und Litteraturen nur noch die Frankreichs gekannt und ist aus dem Banne des Klassizismus nicht herausgekommen, hat sogar die französischen Tragiker den griechischen vorgezogen. Er übersetzte (1754) in gräulicher Weise den Prometheus des Aeschylos und ein paar Jahre später etwas besser einige Tragödien Voltaire's, dessen

besonderer Verehrer er in seiner Jugend war und dessen Dramen er höher schätzte als die Shakespeare's. Zum Teil in diesem Geiste sind auch seine in jener Zeit entstandenen zwei Abhandlungen — Discorso sull'origine e sui progressi dell' arte poetica und Ragionamento sopra il diletto della tragedia — abgefaßt.

Erst in Venedig vollzog sich die Umwandlung des Klassizisten in den Vorromantiker. Dort machte ihn sein Freund, der Engländer Carl Sackville, mit den einige Jahre vorher von Macpherson herausgegebenen angeblich ossianischen Gedichten bekannt, die auf ihn, wie auf so viele seiner Zeitgenossen, selbst auf Goethe und Napoleon, einen ungeheuren, uns jetzt schwer begreiflichen Eindruck machten. Und es war nicht blos ihr vermeintliches hohes Alter, welches diesen Eindruck hervorbrachte; man legte ihnen auch einen sehr hohen poetischen Wert bei. Als Cesarotti an ihrer Echtheit zu zweifeln begann, schrieb er an Macpherson einen Brief voll überschwänglicher Bewunderung des Ossian, aber auch seine Zweifel an dessen Alter nicht verhehlend und schloß, dem Schotten die Pistole an die Brust setzend, mit der Bitte: „Sagen Sie mir ehrlich, darf ich Sie nur als Mann von Geist und Wissen bewundern oder in Ihnen den größten Maler der Natur verehren? Wäre es auch so, ich würde es Ihnen nicht übel nehmen. Mag der Ossian antik sein oder nicht, sein Styl ist jedenfalls antik."

Mit Hilfe Sackvilles hat er einen Teil des Ossian übersetzt, welcher 1763 erschien. Nachdem er englisch gelernt hatte, übertrug er das Uebrige allein und gab 1772 das Ganze zusammen heraus. Dabei nahm seine Bewunderung des Ossian immer noch zu, und ein Jahrzehnt später stellte er ihn in einem Briefe an den Berliner Akademiker Merian schon höher als Homer, der, wie er meinte, sein Ansehen nur seinem hohen Alter zu verdanken habe.

Erscheint uns jetzt die Ossianschwärmerei bei der damaligen Stimmung in England und Deutschland einigermaßen begreif-

lich, so ist es uns bei einem Italiener kaum erklärlich, wie er in seiner Bewunderung für den Caledonier die germanischen Nordländer noch übertreffen konnte. Und noch auffallender ist dies bei Cesarotti, der sonst noch in den Banden des Klassizismus steckte, die Verehrer Dantes pedantische Götzendiener nannte, bei „Meronte Larisseo“, dessen Porträt unter den berühmten Arkadiern prangte, der die Verdienste der Arkadier um die Poesie nicht genug zu rühmen wußte und als ihre zwei größten Dichter Frugoni und Metastasio pries, Metastasio, „den erst die Arkadia zum Dichter gemacht hat.“

Cesarotti that sich sehr viel zu gut auf die Einführung der ossianischen Gedichte in Italien, „wodurch die italienische Poesie mit neuen Schönheiten bereichert wurde.“ In der That war jedoch ihr Einfluß auf den Geist der italienischen Poesie ein sehr geringer. Die Italiener waren im dritten Viertel des Jahrhunderts noch zu klassizistisch, um für das Sentimental-melancholische des schottischen Dichters leicht gewonnen werden zu können, und Cesarotti selbst ist später wieder zu den Griechen zurückgekehrt. Er ist kein ganzer Romantiker, schon eher ein Halbmoderner geworden, dabei aber, noch bis ins hohe Alter ein Ossianbewunderer geblieben.

Größer war sein Einfluß auf die Form der Poesie. Die Prosa Macphersons, bei aller Treue in der Uebersetzung, mit seinen italienischen Versen weit zu übertreffen, war für ihn freilich nicht schwer, aber sein reimloser Vers ist auch an und für sich von großer, eigentümlicher, von der des parinischen verschiedener Schönheit. An Tadel hat es freilich auch in dieser Beziehung nicht gefehlt. Baretti hat für ihn „und seinesgleichen“ den Spottnamen Versiscioltajo erfunden und noch im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts beschuldigte ihn ein italienischer Kritiker, daß er mit seiner „gezierten bombastischen“ Ossian-übersetzung die italienische Poesie gründlich verdorben habe. In der Gegenwart wird aber sein günstiger Einfluß auf die Verskunst der jüngern Dichter Alfieri, Monti, Pindemonte und

Foscolo nicht bestritten und Alfieri selbst hat ihn als Meister des Verso sciolto anerkannt.

Nicht minder lebhaft wurde er wegen seiner theoretischen und praktischen Neuerungen in der Sprache überhaupt von Napione und anderen Puristen und Patrioten angegriffen. Es galten diese Angriffe nicht so sehr dem mehr philosophischen Teile seines 1785 erschienenen Saggio sulla filosofia delle lingue, in welchem er größtenteils den Franzosen De Brosses und Condillac, dem Deutschen Michaelis und anderen folgte, als der in der zweiten Hälfte des Titels — applicato alla lingua italiana — ausgedrückten Nutzanwendung auf die italienische Sprache. In diesem seinem gründlichsten, sorgfältigst ausgearbeiteten Werke, das von manchen für eine der reiflichst durchdachten italienischen sprachwissenschaftlichen Schriften gehalten wird, finden wir neben manchen guten Ideen und richtigen Bemerkungen, auch viele mehr witzige und geistreiche als richtige Etymologien und vermissen die für den Sprachphilosophen nötigen weitumfassenden Sprachkenntnisse. Was aber zu seiner Zeit am meisten Anstoß erregte, war seine Theorie von der Gleichwertigkeit aller Sprachen und ihrer Dialekte, die er freilich in den später hinzugefügten, hauptsächlich gegen Napione gerichteten Erläuterungen sehr einschränkte. Seine Vorschläge zur Bereicherung der italienischen Sprache Worte aus den Dialekten, aus dem alten Sprachschatze und dem Lateinischen aufzunehmen, hätte man sich schon gefallen lassen können, aber gegen die vielen Entlehnungen aus dem Französischen sträubte man sich, obwohl er auch hier Maß zu halten riet und sogar die Errichtung einer allgemeinen italienischen Sprachakademie vorschlug, um der Sprachanarchie Einhalt zu thun. Sein Tadel der Crusca verstimmte ebenso wie der Spott über die Puristen. Manche seiner Vorschläge sind später von Monti und Perticari wieder aufgenommen worden; aber er selbst ging in seiner Praxis weiter als in der Theorie und hat seine prosaischen Schriften mit Gallicismen und Neologismen überladen. Er stand ja von

jeher unter dem Einflusse der neueren französischen Schriftsteller, war ein großer Bewunderer ihres Stils, ein Anbeter Voltaire's und hat selbst mit Italienern sehr gern französisch korrespondiert.

In seinem „Versuch über die Philosophie des Geschmacks" erinnert er in Stil und Ideen an die Stürmer und Dränger. So z. B., wenn er sagt: „Willst du ein Dichter werden so prüfe dich ob du dazu berufen bist. Hüte dich die heilige Flamme des Genies mit dem Irrlicht einer kindischen Einbildung zu verwechseln. Wenn du beim Lesen eines großartigen Werkes nicht aufspringst und erzitterst, wie der verkleidete Achilles als er die Waffen des Ulysses erblickte; wenn du nach einigem Nachdenken über irgend einen Gegenstand dich nicht von tausend Phantasmen umringt siehst, welche von deiner Feder Leben fordern, wenn du nicht nach Belieben Körper beseelen und Ideen verkörpern kannst; wenn du nicht, wie die Natur die Welt, mit den vollkommensten und wunderbarsten, aber doch nicht unnatürlichen Geschöpfen bevölkern kannst ...... dann höre auf, dich und deine Nebenmenschen zu quälen und entsage einer Kunst, für die du nicht geschaffen bist."

Wie mögen sich beim Lesen dieser Anrede die Perrücken-haare der römischen Arkadier, denen er das Werkchen widmete, emporgesträubt haben! Freilich fügte er noch hinzu, daß zu den Erfordernissen des Dichters außerdem noch Einsicht, richtiges Urteil und dergl. gehören. Und am Ende glaubte er auch an die Existenz eines einzigen ewig unveränderlichen, guten Geschmacks, an die Möglichkeit eines festen Kanons für die Beurteilung aller Poesie und Beredsamkeit.

Bei aller Vorliebe für Französisches war er in litterarischen Dingen doch Kosmopolit und wünschte bei den Dichtern weniger Koncessionen an den Patriotismus ihrer Leser, bei den Kritikern mehr Kenntnis der fremden Litteraturen, um die heimische besser beurteilen zu können. Er verdammte den blinden Autoritätsglauben so gut wie die nationale und zeitliche Beschränktheit und Einseitigkeit. Von der Geringschätzung des

Nationalen, Lokalen und Temporären war auch sein Verhältnis zu den alten Sprachen und Litteraturen bestimmt. Seine Ansicht vom Entstehen und Vergehen der Sprachen entspricht ungefähr der Vico'schen Theorie vom ewigen Kreislauf der Nationen, aber er giebt auch zu, daß eine so hoch ausgebildete Sprache wie die griechische die Nation überleben könne, und daß wir von den Griechen noch manches lernen können. Er meint jedoch, daß sie in der Renaissancezeit allzusehr überschätzt wurden und uns in der Gegenwart noch weniger als allgemein nachzuahmende Vorbilder gelten dürfen. Auch die Erlernung ihrer Sprache sei nicht durchaus nötig. Es genüge wenn wir nur das Beste aus ihrer Litteratur durch Uebersetzungen kennen lernen.

Es fehlte Cesarotti, sowie überhaupt den Aufklärern des 18. Jahrhunderts, der historische Sinn, die Pietät für das Alte, und pietätlos muß man seine Uebersetzungen aus dem Griechischen nennen. Er übersetzt mit souveräner Freiheit, ändert, beschneidet, wie der rücksichtsloseste Censor und behandelt mitunter die alten Autoren, wie der Professor in der Klinik die Kranken, als Demonstrationsobjekte für die Schüler. Nach solchem System übernahm er es um 1774, einer Aufforderung der venetianischen Regierung nachkommend, die ganze griechische Litteratur zu übersetzen, ein Unternehmen, das er, wie vorauszusehen war, nicht zu Ende geführt hat. Nur der Demosthenes, in affektiertem Stil und einige andere Redner sind zwischen 1775 und 79 erschienen. Zu den Tragikern, über die er sich in seiner Abhandlung über das Vergnügen an der Tragödie sehr geringschätzig geäußert hatte, ist er glücklicherweise nicht gekommen.

Und Homer? „Die Odyssee“, sagt er, „lohnt nicht der Mühe einer Uebersetzung, sie wird wenig gelesen und ihre wenigen Vorzüge entschädigen nicht für die Fehler. Sie hat wohl einigen Wert, aber ihr größtes Verdienst ist den Télémaque (Fénélons) hervorgebracht zu haben.“ — Und das sagte er nicht als Witz, sondern in einem amtlichen Gutachten an die venetianische Studienkommission!

Dagegen hat er die Ilias übersetzt, sogar zweimal: das eine Mal ziemlich treu in Prosa, mit nützlichen Anmerkungen und Erläuterungen, das andere Mal in teils etwas ossianisch verschwommenen, teils modisch frisierten und gepuderten Versen, schon mehr frech als frei.

„Monti übersetzt den Homer, ich umarbeitete ihn", sagte er stolz, „flößte ihm das Vernünftige ein, das ihm oft fehlt und machte die antike Mythologie moralisch". Richtiger charakterisierte eine Karikatur jener Zeit die Uebersetzung durch einen Kopf Homers auf einem modern gekleideten Rumpf. Doch darf man es nicht tadeln, sondern als ehrliches Geständnis betrachten, wenn Cesarotti diese Uebersetzung nicht Ilias sondern „Hektors Tod" betitelte.

Ganz geringen Wert haben seine eigenen Dichtungen, und Erwähnung verdient von ihnen nur sein 1807 verfaßtes angeblich episches Gedicht, mit Visionen, Allegorien, gräßlichen und grotesken Bildern in schwülstiger Sprache „Die Vorsehung", (Pronea) zur Verherrlichung Napoleons. Doch war Cesarotti kein solcher Bewunderer des Kaisers, wie Monti, und die Muse des Gedichts war die Dankbarkeit. Er war überhaupt kein Mann der Politik, vielmehr ein friedlicher und wohlmeinender Mensch, der gern fünf gerade sein ließ oder, wie er selbst sagte, „sich nie für eine Regierung begeisterte, weil er Regierungen, wie alles Menschliche für unvollkommen und vergänglich hielt, und sie nur so weit schätzte als sie nach Wesen und Verfassung Gutes thun können." So war er in dem 1796 geschriebenen „Kommentar zu einer Stelle Homers" noch ganz monarchisch, in der ein Jahr später im Auftrage der republikanischen Regierung geschriebenen „Unterweisung eines Bürgers" ist er ganz demokratischer Republikaner. Im „Erleuchteten Patriotismus" feiert er den Befreier, den „unsterblichen Bonaparte" und die cisalpinische Republik, zehn Jahre später ist er wieder ein ganz gehorsamer Unterthan des Kaisers Napoleon und beteuert auch während des letztverflossenen „infamen Jahrzehnts" kein Revo-

lutionär gewesen zu sein. An der Spitze einer paduaner Deputation fleht er 1807 in der von ihm verfaßten Adresse „Napoleon den Größten“ in den demütigsten Ausdrücken, sich im Namen seiner Vaterstadt ihm fast sklavisch zu Füßen werfend, um Gnade an. Napoleon mochte den Genossen in der Ossianschwärmerei gut leiden, verlieh ihm einen hohen Orden nebst Pension und wendete auch den geängstigten Paduanern die Sonne seiner Gnade wieder zu. Dafür hat der greise Cesarotti mit der „Pronea“ dankend quittiert.

Weniger genial und weniger berühmt als Cesarotti, aber auch weniger phantastisch, als Charakter einheitlicher und konsequenter war sein bereits erwähnter Gegner, Graf Gian Francesco Galeano Napione von Cocconato.

Wenige Monate vor Alfieri, am 1. November 1748, in Turin geboren, als Schriftsteller tief unter seinem großen Landsmanne stehend, dessen Werke er scharf getadelt hat, war dieser Piemontese ein ebenso guter italienischer Patriot wie Jener, aber zugleich seinem engeren Vaterlande mit besonderer Treue anhänglich, ihm als Finanzbeamter in hoher Stellung dienend. Sein Jugendwerk über die Kunst der Geschichtsschreibung, seine kleinen archäologischen, kunst- und kriegsgeschichtlichen Schriften zeichnen sich nicht durch gründliche Sachkenntnis aus. In seinen Schriften über Columbus und über den Verfasser der Nachfolge Christi, ist mehr der piemontesische Lokalpatriotismus als die erfolgreiche Forschung zu loben. Um so mehr Anerkennung verdient sein ebenso patriotisches, als verständiges und nützliches 1791 veröffentlichtes, aber schon lange vorher geschriebenes Hauptwerk „Vom Gebrauch und von den Vorzügen der italienischen Sprache“ (Dell' uso e dei pregi della lingua italiana), von dem Zannoni mit Recht sagte: für Piemont geschrieben, diene es ganz Italien. Mit wenigen Worten läßt es sich als ein Plaidoyer für die italienische gegen die, besonders im gesellschaftlichen Leben Piemonts, beinahe zu vollständiger Herrschaft gelangte französische, und

die für die gelehrten Werke vorgezogene lateinische Sprache bezeichnen.

In ausführlicher Weise sucht Napione die Vorzüge der italienischen Sprache, ihre Eignung sowohl für wissenschaftliche als belletristische Werke zu beweisen, und die französische herabzusetzen, ihren Gebrauch als unpatriotisch und überflüssig, ja sogar als schädlich für die Italiener nachzuweisen. Besonders gering schätzt er die moderne, oberflächliche, leichte Litteratur der Franzosen, deren Beliebtheit er als eine vorübergehende Modethorheit bezeichnet. Zugleich empfiehlt er den Italienern zu ihrer Verdrängung belehrende, populäre Werke zu verfassen, ebenso elegant, leicht verständlich und unterhaltend wie die Franzosen zu schreiben, um besonders die Leserinnen zu gewinnen. Gute italienische Lektüre für Frauen und geringere Kenntnis der französischen Sprache würde auch den Vorteil haben, das Lesen der sittenverderbenden französischen Bücher zu vermindern. Die jungen Piemontesinen, klagte er, schämen sich, jetzt einen italienischen Brief zu schreiben, nur französisch haben sie von ihren Erzieherinnen, den frommen Klosterfrauen, gelernt. Diese mögen wohl glauben, daß ihre Zöglinge nur französische Erbauungsbücher lesen werden; aber kaum haben die jungen Mädchen das Kloster verlassen, als sie schon ihr Französisch zu ganz anderen Dingen gebrauchen: Lamettrie, Voltaire, Rousseau und ihresgleichen werden ihre Lieblingslektüre.

Als warmer, italienischer Patriot setzt Napione auch die politischen Vorteile des Gebrauches der italienischen Sprache in Piemont auseinander, weist nach, wie dessen Herrscher stets für ihre Verbreitung im Lande Sorge trugen und schon im 16. Jahrhundert ihre italienische Mission erfaßt, ihre Stellung als Wacht Italiens an den Alpen eingenommen haben. Lebhaft bekämpft er Cesarotti's Behauptung von der Gleichwertigkeit aller Sprachen und dessen Vorliebe für Fremdländisches, besonders für Französisches. Und diese Angriffe setzte er im Sendschreiben vom 12. August 1791 an Bettinelli fort, wogegen

Cesarotti Napione's Werk steif, „um nicht zu sagen pedantisch“, nannte. Dieser bekämpfte aber auch die ausschließliche Herrschaft des Florentinischen und wünschte dagegen eine aus allen Dialekten Italiens bereicherte, allgemeine Verkehrs- und Konversationssprache. Seine eigene Sprache ist rein und einfach, seine Manier etwas weitschweifig und pedantisch, aber doch anregend, stellenweise recht warm und lebhaft. Interessant ist auch, wie er die nationalökonomische Bedeutung der Litteratur hervorhebt, und recht lesenswert sind seine Vorschläge für Errichtung einer italienischen Akademie, worin ihm aber Cesarotti mit einem besseren Plane zuvorgekommen war, sowie zur Reform des italienischen Buchhandels und Abfassung einer guten, populären Geschichte Piemonts. Der letztere Vorschlag bildet zugleich eine kritische Geschichte der piemontesischen Historiographie.

Napione, der am 12. Juni 1830 gestorben ist, hat noch im hohen Alter seine Monumenti dell' architettura antica herausgegeben und außer den genannten noch an großen und kleinen Werken, über Hundert aus allen Fächern des Wissens verfaßt, die fast alle der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sind.

11. Die Litterarhistoriker Mazzuchelli, Tiraboschi, Corniani und Bertòla.

Mit etwas besserer Kenntnis der fremden Litteraturen und freierem Blick als die noch aus dem 17. Jahrhundert stammenden Crescimbeni, Zeno und Muratori haben manche von der jüngeren Generation der Litteraturhistoriker auch gründlichere Werke und von dauernderm Wert geschaffen als die Theoretiker der Poetik und die Aesthetiker, mit denen wir uns bisher beschäftigt haben.

Hier tritt uns zuerst Graf Johann Maria Mazzuchelli aus Brescia (1707—1765) mit seinem leider unvollendet gebliebenem Lexikon der italienischen Schriftsteller (Gli scrittori

d'Italia) entgegen. Mazzuchelli hat seine Erziehung an verschiedenen, von Geistlichen geleiteten Instituten erhalten, dann, nach dem Wunsche seines Vaters, in Padua die Rechte studiert, aber sich nicht der Advokatur gewidmet, da ihm eine reiche Heirat Wohlstand und Unabhängigkeit verschaffte. Doch ist er im Interesse seiner Vaterstadt und des Staates oft thätig gewesen.

Schon im Jesuitenkollegium zu Bologna hatte ihn Quadrio, der sein Korrepetitor für die Philosophie war, mit der italienischen schönen Litteratur bekannt gemacht, in Padua hatte er dann diese Litteraturstudien unter dem Abate Lazzarini, dem Verfasser der vielgenannten Tragödie Ulisse il giovane, fortgesetzt und ihnen ist er bis zu seinem Tode treu geblieben. Schon früh hat er den Plan zu seinem großen Werke gefaßt, von dem 1737, gewissermaßen als Probe, die Biographie des Archimedes erschien, der dann die Pietro Aretino's, Alamanni's und Anderer folgten. Von seinem alphabetisch geordneten Hauptwerk sind nur die Buchstaben A und B in sechs Foliobänden, von 1753 bis 1763 erschienen, während sehr viel für die späteren Bände bestimmtes Material handschriftlich zurückgeblieben ist. Aus diesem hat sein Sekretär Rodella († 1795) weitere vier Bände zusammengestellt, die aber noch nicht gedruckt sind.

Mazzuchelli hat bei dreißig Jahre an diesem Riesenwerke gearbeitet, bis ihn der Tod in der Arbeit unterbrach, die er, selbst wenn er länger gelebt, auch kaum hätte vollenden können. Sein Plan war eben nach einem zu großen Maßstabe angelegt und nicht von einem Menschen allein auszuführen. Was uns davon vorliegt, erscheint wie ein Riesentorso, freilich nicht in der Schönheit eines Kunstwerkes von Meisterhand, aber als ehrliche, verläßliche, wenn auch schmucklose Gelehrtenarbeit. Auf ästhetische Untersuchungen und eingehende Kritik hat er sich nicht eingelassen, manchmal nur, wie Baretti behauptete, die Urteile Anderer nachgeschrieben, dagegen genaue und verläßliche bio-

graphische und bibliographische Daten gegeben, die den Studierenden noch jetzt von großem Nutzen sind.

Tiraboschi.

Das von Mazzuchelli unvollendet gelassene Werk wurde bald nach seinem Tode von dem Jesuiten Girolamo Tiraboschi (1731—1794) aufgenommen und nach einem besseren — dem chronologischen, anstatt des alphabetischen — System, in einem Jahrzehnt (1772—1781) glücklich zu Ende geführt. Aber sein Titel Storia della letteratura italiana, bezeichnet nicht seinen ganzen Inhalt, denn das Werk ist nicht eine Geschichte der italienischen Litteratur, sondern der Litteratur, Wissenschaft und Kunst in Italien, da es auch diese letzteren behandelt und, mit den Etruskern beginnend, sich mit allem befaßt, was auf der Halbinsel von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1700 in diesen drei Zweigen der Geistesthätigkeit geleistet wurde, so daß die Geschichte der eigentlichen italienischen Litteratur erst im zweiten Viertel des Werkes beginnt. Die Einteilung nach größeren Perioden, und innerhalb dieser nach den einzelnen Fächern, ist zwar bequem und übersichtlich, hat aber den kaum zu vermeidenden Nachteil, daß von manchen Autoren an mehreren Stellen gehandelt wird, so daß man keinen Ueberblick über ihre Gesamtleistung gewinnt.

Tiraboschi's Geschichte ist als eine die ganze Litteratur seines Volkes umfassende Arbeit ein wahrhaft national-patriotisches Werk, das erste seiner Art. Sie gab wahrscheinlich Warton die Anregung zu seiner Geschichte der englischen Poesie; sie hat vor der früher begonnenen, aber noch nicht vollendeten großen, französischen Litteraturgeschichte der Benediktiner voraus, daß sie nach ihrem Plane zu Ende geführt wurde, und ist in Italien bis jetzt wohl für einzelne Perioden übertroffen worden, aber im Ganzen noch immer ein dem Studierenden unentbehrliches Werk. Freilich ist sie auch wegen des trockenen, farblosen und schmucklosen Stils, der mangelhaften Proportion, der

ausführlichen Behandlung ganz unbedeutender, wertloser Schriftsteller, der weitläufigen Untersuchungen über ganz belanglose Daten, eine ermüdende Lektüre. Sie ist das Resultat riesigen Fleißes, umfassenden, meistens direkt aus den Quellen geschöpften Wissens, großer Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit. Der Verfasser hat unermüdlich geforscht und nach Quellen gesucht, überall Erkundigungen eingezogen, dankbar jede Mitteilung benutzt und die benutzten Werke, sowie die Namen der Helfer in seinem Werke erwähnt, wie er auch selbst Andern gern mit seinem Wissen diente. Er hat in der zweiten, 1787 bis 1794 erschienenen Auflage alle ihm bekannt gewordenen Fehler und Irrtümer gewissenhaft berichtigt und ist, soweit nicht sein italienischer Patriotismus in's Spiel kommt, auch ganz unparteiisch, aber auch nicht mehr als das. Seine Untersuchung über die Ursachen des Verfalls der Wissenschaften und der Litteratur in manchen Zeitaltern ist wohl das beste, was er auf dem Gebiete der allgemeinen Litteraturgeschichte und Kritik geleistet hat, ergiebt aber, trotz ihrer Umständlichkeit und Weitläufigkeit, kein befriedigendes Resultat. Er erklärt den Verfall als Folge des Zusammenwirkens von Mangel an Unterstützung seitens der Herrscher, der Bürgerkriege und Invasionen der Barbaren, des Fehlens von Hilfsmitteln zum Studium, genauer gesprochen von Büchern, und des verdorbenen Geschmacks. Der Mangel an Büchern, beziehungsweise Manuskripten, hat aber mit Erfindung des Buchdrucks aufgehört ein ernstes Hindernis zu sein und war auch früher mehr Folge als Ursache des Verfalls. Sagt doch Tiraboschi selbst, daß beim Wiederaufleben der Litteratur die in den Klöstern und Bibliotheken vergessenen klassischen Werke aus dem Staube, der sie bedeckte, hervorgesucht wurden. Sie waren also auch im Zeitalter des Verfalls vorhanden, wurden aber nicht gelesen. Die Verderbnis des Geschmacks, die übrigens mehr Folge oder Begleiterscheinung des allgemeinen Rückgangs der Bildung war, erklärt er, zum Teil nicht unrichtig, mit dem

Streben das bereits vorhandene Vollkommene durch etwas noch besseres Neues zu übertreffen. Dabei macht er aber infolge mangelhafter Kenntnis der fremden Litteraturen, sowohl für den Verfall der römischen Litteratur im ersten Jahrhundert, als für den italienischen Marinismus im siebzehnten die spanische Litteratur und das spanische Klima verantwortlich, ohne zu berücksichtigen, daß dieser überladene Barockstil schon vor der spanischen Herrschaft in Italien begann und sich vor deren Aufhören verlor und daß er auch in anderen Ländern, die von Spanien ganz unabhängig waren, in die Mode kam.

Ueberhaupt hat er kein festes, eigenes, kritisches oder ästhetisches Prinzip, und es fehlt ihm zum Teil auch an Kritik. Er schreibt nach was Andere gelobt oder getadelt haben, lieber das Lob als den Tadel, ohne den Wert dieser Urteile genau abzuwägen. Er dringt nicht tief ein, weder in den Geist der Zeiten noch in den der einzelnen Schriftsteller. Er steht im Allgemeinen auf dem klassizistischen Standtpunkt der ersten Hälfte seines Jahrhunderts, von den neuen Ideen der Zeit fast unberührt. Er stellt Petrarca höher als Dante, für dessen Größe er kein volles Verständnis hat. Wie aus den Vorreden zur Litteraturgeschichte und zu seiner Modenesischen Bibliothek ersichtlich ist, hatte er von den höheren Aufgaben der Litteraturgeschichte im modernen Sinne den richtigen Begriff, erklärte aber ihre Lösung für unmöglich ohne genügende, die Thatsachen genau feststellende Vorarbeiten in Gestalt von Geschichten einzelner Wissenschaften und Provinziallitteraturen. Als solche Vorarbeit will er seine alphabetisch geordnete Biblioteca modenese, in die er Jeden aufgenommen hat, von dem einmal irgend etwas gedruckt wurde, angesehen haben.

De Sanctis hat Tiraboschi den Muratori der italienischen Litteratur genannt, und er selbst hat sich in spätern Jahren, als er ein berühmter Mann geworden war, für etwas mehr als Muratori gehalten. Aber dieser steht uns in seinen Annalen und Altertümern, von den nationalökonomischen Schriften gar

nicht zu reden, doch lebendiger, teilnehmender und persönlicher gegenüber als der Jesuit, dessen Objektivität uns manchmal unerträglich wird. Nur wo er sich selbst oder die italienische Litteratur zu verteidigen hat, wie z. B. gegen die Spanier Lampillas und Arteaga, oder gegen den kecken römischen Kritiker und Verhunzer seines Werkes, den Dominikaner Pater Mamacchi, und in der Polemik gegen Linguet über die Kaiser Tiberius und Claudius, wird er lebhafter und schärfer. Er weiß dann sehr gut die Waffen des Spottes und der Ironie zu gebrauchen, so daß in uns manchmal der Wunsch aufsteigt, er möge öfter angegriffen worden sein, wodurch sein Werk an Farbe und Wärme gewonnen hätte. — Ein anderer Mangel desselben ist die geringe Bekanntschaft des Verfassers mit den schönen Litteraturen anderer Völker, von denen er nur die französische einigermaßen gekannt hat, so daß er keinen genügenden Maßstab zur Vergleichung hatte. Noch 1785 wußte er nichts von Lessing, und als er irgendwo die Hamburgische Dramaturgie mit französischem Titel genannt sah, hielt er auch den Verfasser für einen Franzosen.

Uebrigens hat er sich nicht auf die Litteraturgeschichte beschränkt und außer seinem Hauptwerke und der bereits erwähnten siebenbändigen Biblioteca modenese (1781—86), in der sich sehr viel wertloser Notizenkram findet, auch dokumentarische Geschichten des Umiliatenordens, der Abtei von Nonantola und der modenesischen Staaten, sowie viele kleinere Arbeiten und Artikel für das Nuovo Giornale de' Letterati und die Encyclopedie methodique geschrieben. Solche Riesenleistung war nur bei seinem vollständigen Aufgehen in den Studien möglich. In der That hat er auch im Jahre 1787 von sich gesagt, er habe seit vierzig Jahren keine Familie und keine Sorge um die Haushaltung, sei nie ernstlich krank gewesen und habe daher vollständig ungestört ganz seinen Studien leben können. Aber diese Abwendung von der äußeren Welt, dieses Einspinnen in die Bibliothek, gereichten gerade nicht zum Vorteil seiner Werke. Und wenn er in der Vorrede zur Geschichte

von Nonantola (1784) die gelehrte, minutiöse Detailforschung gegen die „moderne philosophische Geschichtsschreibung" verteidigt und sich über die Leute lustig macht, welche „über Macht der Staaten, Nutzen des Handels, allgemeines Wohl, Einfluß des Klimas, Geschichte der Sitten und Gesetze schreiben", so erklärt dies manche Mängel seiner Werke und zeigt wieviel ihm fehlte, um ein Muratori zu sein.

Es ist selbstverständlich, daß das Leben eines solchen Stubengelehrten sehr einfach und ereignislos verlief. Am 18. Dezember 1731 in Bergamo geboren, wurde er im Jesuitenkollegium in Monza erzogen und trat fünfzehnjährig in den Orden. Er unterrichtete in dessen Schulen zu Mailand und Novara und ward dann Professor der Rhetorik an der Brera zu Mailand. Im Jahre 1770 vom Herzog von Modena zu seinem Bibliothekar ernannt, verblieb er in dieser Stellung, vom Herzog in den Adelstand erhoben und reichlich besoldet, bis zu seinem am 4. Juni 1794 erfolgten Tode.

Seine Litteraturgeschichte wurde mehrmals gedruckt und, abgekürzt, in's Deutsche und Französische übertragen, wobei die Bearbeiter nur einer von ihm selbst in der Vorrede zur zweiten Auflage gegebenen Anleitung folgten. Und wenn der Franzose Ginguené eine viel angenehmer zu lesende Geschichte der italienischen Litteratur schreiben konnte, so hatte er dies nur der Vorarbeit Tiraboschi's zu verdanken.

Der Anleitung Tiraboschi's entsprachen ungefähr auch die erst am Anfange unseres Jahrhunderts erschienenen „Secoli della letteratura italiana" des bereits unter den Nationalökonomen erwähnten Grafen Giambattista Corniani (1742 bis 1813) aus Orzi Nuovi in der Provinz Brescia. Er hat hohe richterliche Aemter bekleidet, als junger Mann Melodrame und Tragödien verfaßt und mit dem in seiner Grabschrift gerühmten „zu Allem befähigten Geiste" über die verschiedenartigsten Dinge geschrieben.

Mit seinen „Jahrhunderten der italienischen Litteratur"

bezweckte er eine von lästigem, bibliographischen Ballast und kleinlicher, biographischer Detailforschung freie, mehr populäre und unterhaltende, auch die Anekdote nicht verschmähende Litteraturgeschichte zu liefern, und dies hat er, unter fleißiger Benutzung Mazzuchelli's und Tiraboschi's, zum Teil auch erreicht. Er hat vernünftigerweise sein bis 1750 gehendes Werk erst mit dem 12. Jahrhundert begonnen und die streng wissenschaftliche Litteratur sowie die Kunstgeschichte weggelassen. Dagegen hat er das in der Vorrede gegebene Versprechen, die organische Entwickelung der italienischen Litteratur und ihr Verhältnis zu den ausländischen darzustellen, nur sehr ungenügend erfüllt und auch sehr Vieles nicht direkt aus den Quellen geschöpft, sich manche Ungenauigkeit und Unrichtigkeit in den Daten zu Schulden kommen lassen. Sein Werk hat er nicht alphabetisch und nicht nach den Fächern, sondern nach Perioden geordnet, in denen die einzelnen Schriftsteller ganz willkürlich an einander gereiht sind. Da überdies manche seiner Perioden nur fünfzig oder gar nur dreißig Jahre umfassen, so hat auch die Einreihung in die eine oder in die andere Periode manchmal etwas Willkürliches. Die Sprache des Werkes läßt Reinheit und Eleganz vermissen. Corniani hat auch eine Litteraturgeschichte von Orzi Nuovi mit großem Aufwand von Kirchturmpatriotismus geschrieben, sowie (1774) einen Essay über die deutsche Poesie — Saggio sopra la poesia alemanna — deren Ideenreichtum, energischen und eleganten Stil seit 1750 er bewundernd hervorhebt.

Wohl von Corniani's Saggio angeregt, hat Aurelio Bertòla seine Idea della poesia alemanna geschrieben, welche er mit der Uebersetzung einiger Gedichte aus dem Deutschen 1779 in Neapel veröffentlichte. Dieses Werkchen wurde von Bodmer und Geßner außerordentlich gelobt, was ihn zur Erweiterung und Vertiefung seiner deutschen Studien ermunterte. Dazu bot ihm sein Aufenthalt in Wien im Jahre 1783 gute Gelegenheit, und schon im nächsten Jahre konnte er seine Idea

della bella letteratura alemanna erscheinen lassen. Sie ist teils Umarbeitung, teils Fortsetzung des ersten Werkes, in der das früher manchen lebenden deutschen Dichtern mitunter allzu reichlich gespendete Lob etwas kärglicher bemessen erscheint. Beigegeben sind Uebersetzungen aus deutschen Dichtern, von denen manche jetzt ganz vergessen sind, und nur ein Gedicht von Goethe; dann die Abhandlung über die Hirtendichtung, mit besonderer Berücksichtigung von Geßners Idyllen, sowie die Uebersetzung von siebenundzwanzig derselben, Briefe über Wiener Schriftsteller und Theater und Anderes. Der litteraturgeschichtliche Teil beginnt mit einer Verteidigung des deutschen Geistes gegen dessen Schmäher und Herabsetzer in Frankreich, und giebt dann in drei Kapiteln eine Geschichte der deutschen Litteratur von ihren ersten Anfängen bis zum 18. Jahrhundert. Daß diese Kapitel ziemlich mangelhaft sind, kann man leicht begreifen, wenn man bedenkt, wie jung diese Studien damals noch in Deutschland selbst waren. Erst mit dem vierten Kapitel beginnt das für uns Interessante des Werkes. Daß Bertóla die Bedeutung Gottscheds nicht anerkennt und ihn mit zwei Seiten abfertigt, darf uns bei seiner Verehrung Geßners und der anderen Schweizer nicht wundern. Ebenso begreiflich ist seine der damaligen Schätzung in Deutschland entsprechende Bewunderung des Frühlingsdichters Kleist und Hallers. Ganz kurios ist aber seine Bewunderung der Frau Karsch, der er nicht weniger als neun Seiten — viermal so viel als Lessing — widmet. Er stellt manche ihrer Oden den besten Filicaja's gleich und erklärt, daß sie mit den berühmtesten Männern wetteifere.

Indessen ist sein Urteil über die deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts im allgemeinen ziemlich verständig und ehrlich, wenn er auch auf dem Standpunkte der damals älteren Generation steht. Er tadelt die allzueifrige Nachahmung der Engländer und entsetzt sich ob der Verletzung der aristotelischen Regeln in Goethes „Götz", der, wie er meint, nur aus Patrio-

tismus so großen Beifall in Berlin gefunden habe. Um so besser gefallen ihm dessen „graziöse“ Singspiele. Auch von einem originellen Roman Goethe's, „der viel Lärm gemacht hat“, weiß er, spricht aber den Namen Werther nicht aus. Von Laokoon und der Hamburgischen Dramaturgie, sowie von Schiller's „Räubern“ weiß er noch gar nichts und von Lessing's „Nathan“ spricht er als eben erschienen. Ueberhaupt erfreut sich „Amadeo“ Ephraim Lessing nicht seines besondern Beifalls; er lobt den „Freigeist“ und „Die Juden“, sagt aber kein Wort von „Minna von Barnhelm“. „Gleicher Art“ (dello stesso conio) mit „Sarah Sampson“ und „Philotas“ ist ihm „Emilia Galotti“. Aber er schimpft nicht wie Bettinelli, und nachdem er das Stück in Wien aufführen gesehen hat, giebt er in einem Briefe an Pindemonte ein viel richtigeres und lobenderes Urteil ab. Besser als Lessing kommt bei ihm Wieland weg, und ehrfurchtsvoll verbeugt er sich vor Klopstock.

Wieweit seine Kenntnis der deutschen Sprache reichte und ob er zu seiner Ueberseßung der Idyllen Geßners die ihm bekannte französische Huber's benutzte, läßt sich ohne Einsicht in seine Briefe an Geßner nicht feststellen. Jedenfalls erscheint uns der ihm in neuester Zeit von Farinelli (Giornale stor. d. lett. ital. 28 S. 208—16) gemachte Vorwurf, er habe seine Uebersetzungen und seine ganze Kenntnis der deutschen Litteratur von Franzosen entlehnt, nicht begründet. Was er über diese Litteratur in seinen darauf bezüglichen Schriften sagt, macht nicht den Eindruck nur aus zweiter Hand geschöpften Wissens, was indessen nicht ausschließt, daß er mitunter auch Arbeiten von Franzosen benutzte.

12. Die Biographen Fabroni und Seraffi.

Bedeutender als Corniani und Bertóla ist der zu Marradi im toskanischen Appenin, ein Jahr nach Tiraboschi geborene Angelo Fabroni (1732—1803), und er würde neben dem gelehrten Jesuiten einen hervorragenden Platz unter den italie=

nischen Litterarhistorikern einnehmen, wenn er nicht die meisten seiner Werke lateinisch geschrieben hätte.

Er hat seine Jugend in Rom, wo er erzogen worden war, verlebt, konnte aber dort nur ein kleines geistliches Amt erhalten, weil er jansenistische Schriften aus dem Französischen übersetzt und von der Feindschaft der Jesuiten zu leiden hatte, die er freilich nicht unerwidert ließ. Im Jahre 1767 nach Toscana zurückgekehrt, ward er vom Großherzog zum Prior des Kapitels von San Lorenzo und 1769 zum Provveditore der Universität Pisa ernannt, welches Amt er bis zu seinem Tode behielt.

Seine Hauptwerke sind die Biographien italienischer Gelehrter aus dem 17. und 18. Jahrhundert in zwanzig Bänden (Vitae Italorum doctrina excellentium, 1766—1804) und die dreibändige Geschichte der Universität Pisa (Historia Lycei Pisani, 1791). Erstere enthalten 154 Biographien, von denen aber nur 133 von ihm selbst geschrieben sind. Mit feinem psychologischen Verständnis, mit Unparteilichkeit und Gewissenhaftigkeit, in reinem Latein, flüssig geschrieben, lassen sie sich angenehm lesen und sind eine nicht zu verachtende Quelle für die Gelehrtengeschichte der behandelten Zeit.

Fabroni hat auch die Biographien von Cosimo und Lorenzo de'Medici, sowie von Papst Leo X., verschiedene Lobreden und Nekrologe geschrieben, größere Reisen nach Frankreich, England und Deutschland gemacht. Von 1771—1796 redigierte er das etwas schwerfällig pedantische Giornale dei letterati di Pisa, in welchem fast alle Artikel über Kunst von ihm allein geschrieben wurden. Diese Vierteljahrsschrift, gewissermaßen das Organ der Universität Pisa, in welcher hauptsächlich Geschichte, Archäologie, Philologie und Naturwissenschaften behandelt wurden, steht, im letzten Viertel des Jahrhunderts, in Bezug auf Geschmack und ästhetisch-kritische Prinzipien noch auf ziemlich veraltetem Standpunkte.

Zwei Jahre vor seinem Tode ward Fabroni sehr fromm, zog sich in ein Kloster zurück und schrieb ein erbauliches Werkchen.

Pietro Antonio Serassi aus Bergamo (1721—1791), Professor der Litteratur in seiner Geburtsstadt, seit 1754 als Privatsekretär einiger Kardinäle und Beamter der Propaganda in Rom lebend, hat ungefähr ein Dutzend Dichter- und Schriftstellerbiographien geschrieben, die alle, bis auf die 1785 erschienene, mit unerträglich überladener Schmeichelei der Erzherzogin Maria Beatrice gewidmete Biographie Torquato Tasso's, der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sind.

Corniani hat dieses Buch ein historisch-litterarisches Gemälde aus dem 16. Jahrhundert genannt, und es verdient auch in der That dieses Lob für den zum Teil gelungenen Versuch, die Gesellschaft, in der Tasso lebte, die litterarischen und allgemein geistigen Zustände seiner Zeit darzustellen. Aber diese Vorzüge werden durch unendliche Weitschweifigkeit und Hereinziehen von Dingen, die mit Tasso gar nichts zu schaffen haben, sehr beeinträchtigt. Serassi giebt eine ausführliche Schilderung der Unruhen aus Anlaß der Einführung der Inquisition in Neapel, welche stattfanden, als Tasso drei Jahre alt war, und wegen dessen angeblicher Verwandtschaft mit den Taxis spricht er sehr ausführlich von dieser Familie. Daran schließt er eine Abhandlung über die Einführung der regelmäßigen Posten und gelangt so bis zu den Posten bei den alten Römern, während der Leser ungeduldig darauf wartet, etwas von Tasso zu hören. Immerhin war Serassi's gründliches und gewissenhaftes, auch gut lesbares Werk die beste Biographie des Dichters, bis es in neuester Zeit durch die Arbeiten Solerti's in Schatten gestellt wurde.

Die erste, ausführliche, grundlegende, aber von Fehlern und Irrtümern nicht freie Biographie Dante's hat Giuseppe Bencivenni Pelli 1757 mit seinen Memorie per servire alla vita di Dante geliefert.

13. Denina.

Noch mehr als der Paduaner Cesarotti stand sein Altersgenosse, der Piemontese Carlo Denina, unter dem Einflusse

französischen Geistes, und sein langer Aufenthalt im Auslande hat ihn nicht patriotischer, ja eher zum Kosmopoliten gemacht. Wenn Cesarotti nur in Privatbriefen französisch schrieb, so hat Denina seit seinem 50. Jahre auch größere Werke in französischer Sprache geschrieben, und es ist schwer begreiflich, warum Napione gerade ihn als Verbreiter und Förderer des Italienischen lobt; hat er doch dessen Einführung als Unterrichtssprache in Savoyen getadelt und Vermehrung der französischen Predigten in Turin empfohlen. Freilich hat er sich andererseits von den Franzosen unabhängig, von dem Voltairekultus der Cesarotti und Bettinelli frei gehalten. Er hat Montesquieu scharf getadelt und nicht milder den Patriarchen von Ferney behandelt, dessen Henriade er in eingehender, wohlbegründeter Kritik als ungeschickte und verfehlte Nachahmung der Aeneis kennzeichnete, dessen historischen Werken er Unrichtigkeiten und Unwahrheit vorwarf. Daß solcher Tadel aus dem Munde eines nicht klerikal gesinnten Schriftstellers Voltaire besonders ärgern mußte, ist begreiflich, und er hat daher im „Homme aux quarante écus“ Denina einen parteiischen, von nationalen Antipathien beherrschten Pedanten genannt. Das war er aber am allerwenigsten. Er war vielmehr sehr vielseitig, beweglich, weltmännisch und ungründlich, ja oft ganz oberflächlich, ein Tagesschriftsteller, man könnte sagen ein Journalist im modernen Sinne des Wortes, obwohl er nur Bücher schrieb und die einzige Zeitschrift, die er in Nachahmung des englischen Zuschauers, herauszugeben unternahm, gleich bei der Ausfahrt an Zensurhindernissen scheiterte. Er hat noch weniger Dauerndes, Originelles als Cesarotti geschaffen. Seine Werke sind alle veraltet und er hat nur als Repräsentant der ausgedehntesten, an der Grenze der Gelehrsamkeit stehenden Bildung und des gemäßigten Freisinns seiner Zeit allgemeines Interesse, für uns Deutsche noch besonders als der bedeutendste und ausführlichste italienische Berichterstatter über die zeitgenössische deutsche Litteratur.

Denina hat uns selbst im ersten Bande seiner Prusse littéraire seine Lebensgeschichte bis zum Jahre 1786 in sehr ausführlicher Weise erzählt, und wir folgen gern seiner Erzählung, da sie, das unvermeidliche Selbstlob des Autobiographen abgerechnet, den Eindruck der Wahrheit macht. Im Jahre 1731 in Revello, bei Saluzzo in Piemont, als Sohn eines herrschaftlichen Beamten geboren, studierte er am Lyceum zu Saluzzo und an der Universität Turin vorzüglich die klassischen Sprachen und Litteraturen und ein wenig Theologie. Im Alter von 21 Jahren trat er in den geistlichen Stand und ward ein Jahr darauf zum Priester geweiht. Den Doktorgrad der Theologie erwarb er erst 1756 in Mailand, und mit Seelsorge hat er sich nie abgegeben. Von 1753 bis 1759 unterrichtete er an verschiedenen Mittelschulen in Piemont. In letzterem Jahre ward er zum unbesoldeten, außerordentlichen, 1769 zum wirklichen Professor der Rhetorik, 1770 zum Professor der italienischen Litteratur und der griechischen Sprache an der Turiner Universität ernannt.

Schon manche Kapitel seiner 1769—71 erschienenen Geschichte Italiens hatten tadelnde Kritiken von klerikaler Seite hervorgerufen; antiklerikale und auch der Regierung nicht genehme Ansichten und Vorschläge in seiner 1772 zur Verteidigung gegen diese Kritiken verfaßten, ohne Erlaubnis der Regierung gedruckten Schrift Dell'impiego delle persone zogen ihm weitere Anfeindungen und Verfolgungen zu. Die ganze Auflage dieses Buches wurde verbrannt, der Autor verlor seine Professur und wurde für längere Zeit aus Turin verbannt. Später gestattete man ihm die Rückkehr nach der Hauptstadt, der König zeigte sich ihm wieder gnädig und ein Teil seines Gehaltes wurde ihm ausgezahlt; aber die Professur erhielt er nicht wieder, und das verbotene Werk wurde erst 1803 nach einem geretteten Exemplar in Turin neu gedruckt.

In den Jahren zwischen 1760 und 1782 waren von seinen größeren Werken die Vicende della letteratura, die

Rivoluzioni d'Italia und die Storia della Grecia erschienen, erstere in's Französische und Englische übersetzt worden, und hatten seinen Namen außerhalb Italiens vorteilhaft bekannt gemacht. Er war bei einem Besuche in Mailand mit dem deutschen Dichter Thümmel, in Turin mit dem preußischen Gesandten Chambrier bekannt geworden. Sein Plan, eine Geschichte von Deutschland zu schreiben und dort die dazu nötigen Studien zu machen, fand Anklang bei König Friedrich II., der ihn im Jahre 1782 nach Berlin berief. Im September dieses Jahres traf er dort ein, wurde vom Könige gut aufgenommen und besoldet, und zum Mitglied der Akademie ernannt. Auch nach dem Tode Friedrichs verblieb er in Berlin, geachtet und in angenehmen Verhältnissen, wofür er sich durch Verherrlichung des Königs in seinem Essai sur la vie et le règne de Fréderic II., in der Widmung der umgearbeiteten Ausgabe seiner Litteraturgeschichte und an vielen Stellen seiner Friedrich Wilhelm II. gewidmeten Prusse littéraire dankbar bezeigte. In Berlin schrieb er noch die Geschichte Deutschlands (Le rivoluzioni della Germania), die Beschreibung seiner Reise nach Berlin (Viaggio germanico), die Storia del Piemonte, die Sibilla teutonica (ein Abriß der deutschen Geschichte), die Russiade (ein Lobgedicht auf Peter den Großen) und außer einigen kleineren Schriften noch (1804) das dreibändige, Napoleon gewidmete Werk, La clef des langues, wofür er zum kaiserlichen Bibliothekar ernannt wurde. Er übersiedelte hierauf nach Paris, wo er am 5. Dezember 1813 gestorben ist.

Denina hat eine Menge von Werken, historischen, litterarischen, theologischen, philologischen und poetischen Inhalts geschrieben, die hier nicht alle erwähnt werden konnten. Sie zeichnen sich im Allgemeinen mehr durch gemäßigtes, unparteiisches Urteil, einfache, klare, mitunter lebhafte Darstellung, als durch reichen Gedankeninhalt, gründliche Forschung oder glänzenden Stil aus. Seine gemäßigt-freisinnige Anschauung,

seine Betrachtungen über die Geistlichkeit, über die Schädlichkeit des Cölibats und des Mönchswesens, bei all seiner gut katholischen Gesinnung entsprachen so ganz der Stimmung der freisinnigen, gebildeten Klassen in Italien, daß sie seinen Werken den Beifall seiner zahlreichen Leser verschafften. Aber ihr wissenschaftlicher Wert ist ein verschiedener. Er hat mitunter den Plan zu einem Werke gefaßt und dann in aller Eile die Studien dazu gemacht, wie z. B. bei seinen Geschichten von Griechenland bis Alexander dem Großen und von Deutschland, und diese sind auch danach ausgefallen. Ihr Wert, zur Zeit des Erscheinens ein sehr geringer, ist jetzt gleich Null. Etwas besser vorbereitet war er für seine Geschichte Italiens (Delle rivoluzioni d'Italia libri XXIV) von den ältesten Zeiten bis 1713 und für die Geschichte Piemonts. Die kulturhistorischen Partien in ersterer sind für seine Zeit recht anerkennenswerte Leistungen, und man kann den Anwert, den sie damals fanden, daraus ersehen, daß vielfach behauptet wurde, er sei nicht der Verfasser, oder habe wenigstens die Hilfe anderer Gelehrter stark in Anspruch genommen.

Sein Discorso sopra le vicende della letteratura, welcher zuerst 1761, dann umgearbeitet 1784 erschien, macht schon dem Titel nach nicht den Anspruch, für eine allgemeine Litteraturgeschichte zu gelten. Dafür fehlte dem Verfasser auch die erforderliche Kenntnis der fremden Litteraturen. So hat er von der englischen nur einiges durch den Verkehr mit Engländern gelernt, von der deutschen hat er erst in Berlin Genaueres erfahren und für die Umarbeitung seines Werkes benutzen können. Die Wissenschaften hat er darin nur gelegentlich behandelt, aber auch die Geschichte der schönen Litteratur von den ältesten Zeiten bis ungefähr 1770 beruht größtenteils auf den Arbeiten Anderer. Für die französische Litteratur im Zeitalter Ludwig XIV. folgt er meistens Voltaire, für die ganze italienische gewöhnlich Tiraboschi. Nicht ganz mit Unrecht warf ihm Baretti vor, er habe, besonders in der Darstellung der alten Littera-

turen und der französischen, nur das wiederholt, was Andere schon hundertmal vor ihm gesagt hatten. Das hat ihn aber nicht vor manchen groben Schnitzern und vielen schiefen Urteilen bewahrt. Und wenn er in der Vorrede zur Prusse littéraire erklärt, er sei in seiner Beurteilung deutscher Schriftsteller nur den Urteilen deutscher Gelehrter, die er aus ihren Werken oder mündlichen Mitteilungen kennen lernte, gefolgt, so war es doch sein Geschmack, welcher die Auswahl aus verschiedenen Urteilen bestimmte.

In dem letzterwähnten, 1791 erschienenen Werke behandelt er in alphabethischer Ordnung, nicht blos die Schriftsteller, Gelehrten und Künstler, sondern auch alle irgendwie bemerkenswerten Personen, welche unter der Regierung Friedrichs II. in Preußen gelebt oder sich auch nur kurze Zeit dort aufgehalten haben, im Ganzen weit über tausend Personen. Sein politischer Standpunkt ist der preußische, eifrig friedericianische und etwas antiösterreichisch; in religiöser Beziehung hält er eifrig und antivoltairianisch am Christentum fest, ohne seinen Katholizismus besonders hervorzukehren. Er macht den Protestantismus für das Fehlen eines guten, deutschen Theaters verantwortlich, anerkennt aber den wohlthätigen Einfluß der protestantischen Refugiés auf Preußen. Gegen Juden ist er toleranter und freundschaftlicher gesinnt als sein König Friedrich. Und wenn er von Mendelssohn's Phädon sagt, der große Beifall, den er gefunden, beweise, daß die schöne Litteratur und Philosophie um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland keine höhere Stufe erreicht hatten als im 16. Jahrhundert in Italien und, daß Sperone Speroni über Metaphysik eben so gute Dialoge geschrieben habe wie Mendelssohn, dabei aber erklärt, daß dieser einer der allerbesten Stilistiker Deutschlands ist, so spricht eben aus ihm der italienische Patriot, nicht ein Gegner der Juden.

Seine Urteile über die deutschen Schriftsteller sind im allgemeinen ziemlich vorsichtig und zurückhaltend, oft von den

jetzt geltenden wenig abweichend. Dies gilt z. B. von seinen Urteilen über Wieland, Hermes, Logau, Günther, Hagedorn, Klopstock, Kant, über die Karsch, deren gedruckte Gedichte er den der italienischen Improvisatorin Corilla Olimpica vorzieht, und ganz besonders von dem über Gottsched, den er nur, etwas sonderbar, mit Kardinal Bembo vergleicht. Andererseits ließe sich leicht auch vieles ausziehen, was uns falsch und lächerlich erscheint. Es ist jedoch dabei zu bedenken, daß er, wie gesagt, meistens den Urteilen deutscher Kritiker folgte, also die damals geltende Meinung ausdrückte und stets bestrebt war unparteiisch zu sein. Wir wollen daher hier nur einiges von dem hervorheben was als sein eigenes, selbstgebildetes, wenn auch von der Orts- und Zeitstimmung etwas beeinflußtes Urteil mit gutem Grund betrachtet werden kann. Dahin gehören die geringe Wichtigkeit, die er Goethe beilegt, die übermäßige Hochschätzung Johann Jakob Engels und des jetzt ganz vergessenen jüngern Stephanie, den er einen der fruchtbarsten und besten Lustspieldichter Deutschlands nennt; „das deutsche Theater wird nie oder lange nicht seinen Shakespeare und Goldoni haben oder es besitzt ihn schon in Gottlieb Stephanie“ sagt er. Ebenso überschätzt er Nicolai, den er fast Lessing und Mendelssohn gleichstellt. Er widmet in der Prusse littéraire Ramler und Kleist je acht, Herder sieben, Lessing nur fünf, Kant vierthalb Seiten, aber Nicolai siebzehn!

Er vergleicht Gleim, wegen seiner Grenadierlieder, mit Tyrtäus, macht sich aber über den Anakreontiker lustig, der als Kanonikus von Halberstadt lateinisch psalmodieren und Hymnen singen mußte und bezeichnet die huldvolle Aufnahme, die ihm Friedrich II. gewährte, als einen Triumph der deutschen Litteratur, mit der sich der König damals zu befreunden anfing. So sagte er in der Prusse littéraire, in der Einleitung zu den Vicende della letteratura hat er aber die Bemerkung gemacht, daß gewöhnlich die schlechten Dichter Hofgunst und

Pensionen genießen und suchte dann im Texte des Werks, als ob er Schillers

„Von des großen Friedrichs Throne
Ging sie schutzlos ungeehrt“

widerlegen wollte, zu beweisen, daß des Königs Bevorzugung des Französischen eigentlich am meisten zur Hebung der deutschen Litteratur beigetragen habe. Wenn er auch keine Gelegenheit vorbeigehen ließ dem Könige Weihrauch zu streuen, so beurteilte er doch, freilich nach dessen Tod, ziemlich unbefangen und aufrichtig seine französischen Gedichte.

Denina lobt sehr Lessings Laokoon und seine Verdienste um die deutsche Litteratur; er bewundert sein enormes Wissen und seine genaue Kenntnis der italienischen Litteratur. Er spricht viel von Reimarus Fragmenten, sagt aber kein Wort vom Nathan und hebt besonders Lessings Ungeduld und Unfähigkeit lange an einem Orte zu bleiben hervor: „Als ich ihn in Turin kennen lernte“, erzählt er, „sagte er mir selbst, er habe nie drei Jahre in einem und demselben Amte ausharren können“. Seinen Bruder Karl Gotthelf stellt dagegen Denina etwas zu hoch, wenn er sagt, er teile das Schicksal des Thomas Corneille, und er würde berühmter sein, wenn er keinen so berühmten Bruder hätte. Nicht eben günstig beurteilt er, Küttner folgend, Herder, und seinen etwas schwülstigen Modestil besonders tadelnd, setzt er aus Eigenem hinzu: „Mir scheint diesen Tadel verdiene die ganze deutsche Generation der Gegenwart, deren Geschmack steten Veränderungen unterworfen ist. Innerhalb vierzig Jahren hat sie drei verschiedene Stilarten mit Eifer aufgenommen, bewundert und nachgeahmt und dann wieder verworfen und verachtet, so daß man diese fleißige und blühende Nation beschuldigt, sie wisse selbst nicht was sie wolle. Es ist dies die Folge der enormen Produktion eines sorgfältig bearbeiteten Bodens, aber auch ein Zeichen, daß kein Autor länger als zwanzig Jahre in Mode bleiben wird.“

Aber Denina prophezeit auch einen großen Aufschwung

der deutschen Sprache und ihre die aller andern europäischen, mit Ausnahme der französischen, übersteigende Ausbreitung, und, von dem Dichterkreis in Mantua sprechend, findet er keinen ehrenvollern Vergleich als mit Weimar, wo Goethe, Herder, Wieland, Bertuch und andere berühmte Schriftsteller leben.

Ganz ungenügend ist seine Behandlung der ältern deutschen Litteratur in den Vicende, und recht sonderbar nennt er Sebastian Brandt einen Nachahmer Dantes, für den er übrigens ziemlich richtiges Verständnis zeigt, obwohl er Petrarca etwas höher zu stellen scheint. Was er über die englische, französische und andere Litteraturen sagt, verdient jetzt gar keine Beachtung. Seine Prusse littéraire ist aber, wie auch L. Geiger, der ihn in seinem „Berlin 1688—1840", etwas geringschätzig behandelt, zugiebt, noch jetzt „wegen seiner Zusammenfassung kaum zu entbehren".

14. Signorelli.

In Lebensgang und litterarischem Charakter hat der Süditaliener Pietro Napoli-Signorelli (1731—1815) manche Aehnlichkeit mit dem im äußersten Norden Italiens geborenen Denina. Ein halbes Jahr später als dieser, in Neapel geboren hat er ihn um anderthalb Jahre überlebt. Wie Denina hat er viele Jahre im Auslande zugebracht, wie dieser hat er über allgemeine und Litteraturgeschichte geschrieben, und den Titel Vicende für seine Kulturgeschichte hat er vielleicht den zwei Jahrzehnte früher erschienenen Vicende della letteratura des Piemontesen entlehnt. Aber er steht diesem an Umfang des Wissens nach und ist viel weniger objectiv.

Als Sohn eines wohlhabenden Notars hat Signorelli eine sehr gute Erziehung genossen und dann kurze Zeit als Advokat in Neapel gewirkt. Traurige Familienverhältnisse und unglückliche Liebe veranlaßten ihn im Jahre 1765 sein Vaterland zu verlassen und nach Spanien zu gehen, wo er achtzehn Jahre blieb. Er hatte dort eine gute Stellung als Lotteriebeamter,

die ihm auch zu den schon in Neapel begonnenen litterarischen Studien und Arbeiten Zeit ließ. So konnte er schon 1777 seine kritische Geschichte der Theater (Storia critica de' Teatri antichi e moderni) in einem Bande erscheinen lassen, welche er dann in wiederholten Umarbeitungen bis zu zehn Bänden (1813) ausdehnte. Ebenso hat er seine zuerst 1784 in fünf Bänden erschienenen Vicende della Coltura nelle due Sicilie später umgearbeitet und in der Ausgabe von 1810 auf acht Bände gebracht. In Spanien schrieb er auch sein fünfaktiges Drama in Versen, Faustina, das 1779 einen der vom Herzog von Parma ausgesetzten Preise erhielt, und eine Darstellung der zeitgenössischen spanischen Litteratur; Quadro dello stato attuale delle scienze e della letteratura nella Spagna. Im Jahre 1783 nach Neapel zurückgekehrt, ward er Sekretär der neapolitanischen Akademie, verließ aber nach der Revolution von 1799 die Heimat, wirkte als Professor in Mailand und Bologna und kehrte nach dem Sturz der Bourbons wieder nach Neapel zurück, wo er eine Anstellung im Marineministerium erhielt und am 1. April 1815 starb.

Seine Geschichte der Theater, die auf dem Grundsatz beruht, daß das Theater eine moralische, erzieherische Tendenz haben müsse, und die noch in unserm Jahrhundert von Lombardi überschwänglich gelobt wurde, bedarf sehr des mildernden Umstandes, daß sie der erste Versuch einer allgemeinen Geschichte der dramatischen Litteratur von den ältesten Zeiten an war. Der Mangel an gründlichem Wissen macht sich darin bei den, den orientalischen und einem großen Teile der nichtitalienischen europäischen Litteraturen gewidmeten Partien, recht bemerkbar. Aber auch der das ihm doch besser bekannte spanische Theater behandelnde Teil ist von dem Spanier Lampillas scharf getadelt worden. Auch die Sprache Signorelli's, mit ihren vielen Gallicismen und ungeschickten Neologismen, ist durchaus nicht musterhaft. Ein größerer Fehler ist der Mangel an Geschmack und verständnisvoller Kritik. Allein mitunter weiß man bei ihm nicht

ob man seine falschen Urteile dem Mangel an Verständnis oder dem Ueberfluß an Lokalpatriotismus zuzuschreiben hat. So z. B. wenn er von dem herzlich unbedeutenden Drama „Crispo" des Neapolitaners Marchese sagt „es verbinde das Pathos des Euripides mit der eleganten Harmonie Racine's, übertreffe an Gehalt die Tragödien Gravina's, an Reinheit der Sprache die Pansuti's, an geschickter Versification die Martelli's. Aehnliches Lob spendet er der „Polissena" Marchese's, an der er besonders die Kunst das Mitleid zu erregen hervorhebt. Doch muß er das von Andern getadelte allzugroße Wissen seiner antiken Ammen zugeben. „Aber", setzt er hinzu, „viel mehr Bildung als die modernen Ammen müssen sie doch gehabt haben, denn sie waren stets von besserm Stande und blieben bis zum Tode Gesellschafterinnen der Königinnen."

Indessen ist sein Urteil über Shakespeare, wenn zum Teil auch noch von Voltaire beeinflußt, doch im ganzen richtiger und von besserm Verständnis zeugend als das der meisten seiner Landsleute aus jener Zeit. Er anerkennt das Kraftvolle, Riesige des Genies, das ihn manchmal zur Höhe der größten Tragiker — das sind für Signorelli die Griechen und die klassicistischen Franzosen — erhebt; er bewundert seine lebenswahre, scharfe Charakterzeichnung, besonders der großen Männer, aber er findet neben den vielen unnachahmlichen Schönheiten auch zahlreiche Fehler und beruft sich für dieses Urteil auf Samuel Johnson und andere englische Kritiker. Am meisten tadelt er die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen und das Unwahrscheinliche, ja Unnatürliche in manchen Stücken, wodurch Shakespeare „noch weit unter Thespis heruntersinke". Von Hamlet gibt er eine 26 Seiten lange Analyse und auch vom Julius Caesar spricht er ausführlich, Geschmacklosigkeiten und Concetti in der Rede des Antonius nachweisend. Sein Schlußurteil ist: Shakespeare kopierte vortrefflich die Natur, aber verstand die Kunst nicht genug. Der vollkommenste Tragiker wäre der, welcher angeborenes Genie mit guter Schulung verbände.

Weniger Verständnis zeigt Signorelli für das deutsche Theater seiner Zeit. Zwar das Ehepaar Gottsched beurteilt er ziemlich richtig, und auch das große Lob, das er Cronegk und Johann Elias Schlegel zollt, kann man sich noch gefallen lassen; aber was soll man dazu sagen, wenn er Klopstock und mehr noch Christian Felix Weiße als die größten Tragiker Deutschlands feiert, während er den „Nachahmer der Engländer" Amadeo Ephraim Lessing im bürgerlichen Drama eine bescheidene Rolle spielen läßt, unter dessen bekanntesten Jammerstücken (favole lugubre) Minna von Barnhelm und Nathan nennt und die Sarah Sampson für das beste derselben erklärt? — Wie Bettinelli ärgert er sich am meisten darüber, daß Lessing die schändlichsten „von ihm erdichteten Missetaten" in der Emilia Galotti vornehmen italienischen Familien zuschreibt. Er tadelt, daß die meisten seiner Stücke zu lang sind, gesteht ihm aber doch Erfindung, Kraft, Gefühl und gute Führung der Handlung zu. Mehr Gnade finden dessen „feine und geistreiche" Jugendstücke, der Freigeist, die Juden, der Schatz, vor Signorelli's Augen. Auch Gellerts Lustspiele lobt er, tadelt aber ihre Unanständigkeit, besonders im „Los in der Lotterie". Von Schiller weiß der Neapolitaner, auch in der verbesserten und vermehrten Ausgabe von 1813, noch gar nichts, von Goethe kennt er nur die Singspiele und den Götz. An letzterem findet er besonders die ungeheure Länge, die enorm große Zahl der Personen und den „Unsinn, der dem Shakespeare's nicht nachsteht", tadelnswert. Nur wegen seines patriotischen Inhalts, meint er, wurde das Stück von dem gleichgestimmten Publikum in Berlin mit so großem Beifall aufgenommen.

Für die Kulturgeschichte seines Heimatlandes war Signorelli besser vorbereitet als für die allgemeine Theatergeschichte, da ihm die Arbeiten von Muratori, Giannone, Tiraboschi, Tafuri und Andern für das Mittelalter und bis zum achtzehnten Jahrhundert genügendes Material boten. Dagegen war seine Kenntnis der großgriechischen Zeit ungenügend und bei der

neuen und neuesten Zeit — seine Vicende della Coltura gehen in der letzten Bearbeitung bis 1810 — ließ er sich wieder Parteilichkeit zu Schulden kommen. Daß ein derartiges vom Patriotismus eingegebenes Werk ihn auch zum Ausdruck bringt, ist ganz begreiflich und nicht zu tadeln. Signorelli ist aber darin mit seinem Lokalpatriotismus gar zu weit gegangen und hat sich manchmal auch von persönlichen Antipathien und Sympathien leiten lassen. Immerhin bleibt dies Werk als erster Versuch in seiner Art eine anerkennenswerte Leistung.

15. Die Spanier Arteaga und Andres.

Während Signorelli nach längerm Aufenthalt in Spanien die gesamte Theatergeschichte bearbeitete, begnügte sich der aus Spanien, nach Vertreibung des Ordens im Jahre 1767, nach Italien gekommene aragonesische Jesuit Stefano Arteaga (geb. 1747) mit der Geschichte des italienischen Musikdramas. Er war ein etwas hitziger, kampflustiger Mann, der manchmal ohne Provocation angriff und verletzte, wofür er dann die verdiente Zurechtweisung erfuhr. So hatte er in seinen 1784 erschienenen Anmerkungen zu Borsa's Schrift über den Geschmack und im ersten Bande seiner unvollendet gebliebenen Geschichte des Musikdramas die italienische Sprache und Litteratur, ohne gründliche Kenntnis, in anmaßlicher Weise getadelt, wofür er wieder von Tiraboschi, in der Einleitung zum dritten Bande seiner Litteraturgeschichte, lebhaft bekämpft wurde. In der 1785 erschienenen ganz umgearbeiteten vollständigen Ausgabe seiner Theatergeschichte: Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente, von der 1789 eine deutsche, 1802 eine abgekürzte französische Uebersetzung erschien, hat Arteaga dann andere Saiten aufgezogen. Er hat darin zwar ohne Verständnis von Dante, geringschätzig von Petrarcas Gedichten gesprochen, aber Zeno und Metastasio sehr gelobt und die italienische Sprache für die süßeste und melodischeste aller lebenden Sprachen erklärt, durch ihren Reichtum, ihre Be-

wegungsfreiheit und Ausdrucksfähigkeit für die Poesie und den Gesang besonders geeignet.

Eingehender als die litterarischen behandelt er, von den Unterweisungen des von ihm mit Dank genannten Musikgelehrten Gianbattista Martini Nutzen ziehend, die musikalischen Bestandteile des Musikdramas. Er hat eine sehr hohe und auch richtige Ansicht von den Aufgaben des Geschichtschreibers des Theaters und will, wie er in der Vorrede ankündigt, aber nur in sehr bescheidenem Maße ausführt, die bis dahin vernachlässigte „Rhetorik und Philosophie der Musik“ lehren, alles was jetzt Entzückung und Bewunderung erregt, umstürzen. Als Ursachen des Verfalls des Musikdramas nach Metastasio erklärt er das Ueberwiegen der Instrumental- über die Vokalmusik, wofür er zum Teil schon Metastasio verantwortlich macht, die Unwissenheit und Eitelkeit der Sänger und Sängerinnen, den Mangel an Philosophie bei den Komponisten und den Rückgang der italienischen Poesie überhaupt, insbesondere aber der dramatischen, während Musik und Ausstattung zur Hauptsache wurden.

So enthält sein Werk manches Richtige und Beherzigenswerte, manche feine Bemerkung; aber es fehlt darin auch nicht an falschen Ansichten und Unrichtigkeiten und in den Daten ist es überhaupt ganz ungenau und unverläßlich.

Arteaga hat lange die Gastfreundschaft Albergatis in Bologna genossen, dann nahm ihn sein Freund und Gönner, der spanische Gesandte in Rom, Ritter Azara, 1798 nach Paris mit, wo er schon im nächsten Jahre starb.

Ein anderer nach Vertreibung des Ordens aus Spanien nach Italien gekommener Jesuit, der 1740 in Planes geborene Giovanni Andres, der 1817 als königl. neapolitanischer Bibliothekar und Rektor des Adelsconvicts gestorben ist, unterzog sich der für ihn als Ausländer doppelt schwierigen Aufgabe, in italienischer Sprache eine Geschichte der Litteraturen aller Völker u. d. T. Dell' origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura zu schreiben.

Berücksichtigt man, daß er nur wenige dieser Litteraturen selbst studiren konnte, daß ihm für viele andere keine genügenden Specialgeschichten als Quellen dienen konnten, so muß man zugeben, daß er eine für seine Zeit überraschend gute und brauchbare Arbeit geliefert hat. Sie hat auch ihrer Zeit viele Anerkennung gefunden und der ersten Ausgabe von 1782 — 1799 in sieben Foliobänden sind noch mehrere in unserm Jahrhundert, sowie Uebersetzungen in fremde Sprachen gefolgt. Besonders waren seine Mitteilungen über die arabische Litteratur, zu der er aber auch Hafis und Firdusi rechnete, für die Mehrzahl der Italiener neu. Jetzt ist das riesige Werk als Lehrbuch vollständig veraltet und hat für uns nur einigen Wert als Ausdruck, zwar nicht des herrschenden, aber doch des von vielen Italienern und Spaniern jener Zeit geteilten Geschmacks. So hat er wenig Verständnis für Shakespeare und Dante, die er ungefähr so wie Voltaire beurteilt. Besonders abfällig beurteilt er den Sommernachtstraum, und obwohl er die Größe und Bedeutung Dante's anerkennt, zieht er ihm doch Petrarca vor. Die „unförmlichen" Romanzen vom Cid ein Epos zu nennen, wäre nach ihm eine Entweihung, und während er Lope de Vega ungemein lobt spricht dieser spanische Jesuit ganz flüchtig und fast geringschätzig von Calderon. Er ist ein sehr großer Bewunderer von Richardson's Romanen und von Rousseau's Heloise und weiß Voltaire's Tragödien sehr richtig zu beurteilen. Er bezweifelt die Echtheit des Macpherson'schen Ossian, dessen poetischen Wert er übrigens sehr gering schätzt.

In Bezug auf die deutsche Litteratur im allgemeinen citiert er zustimmend das Urteil Friedrichs des Großen, hat jedoch über die deutschen Dichter seiner Zeit mitunter seine eigene von der der Zeitgenossen abweichende, der modernen näherstehende Meinung. Wir wollen es ihm verzeihen, daß er Kanitz sehr lobt und mit Boileau vergleicht, da er Lessing hoch verehrt. Aber wie Signorelli bewundert er am meisten die Sarah Sampson und findet Emilia Galotti „voll Unsinn und Gemein-

heit". Von Nathan dem Weisen und Minna von Barnhelm scheint er gar nichts zu wissen. Sehr vernünftig sind seine Ansichten über das Unpoetische der Lehrgedichte, die im achtzehnten Jahrhundert so beliebt waren, über die Fehler und Vorzüge der Comédie larmoyant und über Klopstocks Messias. Auch für die Kleinlichkeit und Unnatürlichkeit der damals so viel bewunderten Geßner'schen Idyllen hat er ein scharfes Auge. Als großer Freund archäologischer Romane lobt er neben Fénelons Télémaque und Barthélemy's Anacharsis auch Wielands Agathon und Aristipp, denen er jedoch Immoralität vorwirft. Von Goethe und Schiller weiß er 1782 noch gar nichts. Erst in den Nachträgen zur Ausgabe von 1808—17 widmet er einige Seiten dem „glorreichen Triumvirat der deutschen Dramatiker" Goethe, Schiller und — Kotzebue; und letzterer bekommt von diesem Raum den Löwenanteil. Indessen sieht man doch, daß Andres damit nur dem damaligen Geschmack der Italiener eine Concession machen wollte, während er selbst zwischen den zwei Heroen und dem Lustspieldichter, dem er Unmoralität vorwirft, wohl zu unterscheiden weiß.

16. Regional-Litteraturgeschichte.

Aus der großen Zahl der Litteraturgeschichten einzelner Städte und Gebiete können wir hier nur einige der wichtigern erwähnen:

Giov. Bernardino Tafuri aus Nardo in der Provinz Otranto (1695—1760) schrieb eine unvollendet gebliebene Geschichte der neapolitanischen Schriftsteller, Storia degli scrittori nati nel regno di Napoli, 1748.

Der Ferrarese Giov. Andrea Barotti (1701—1773) schrieb, hauptsächlich zur Verteidigung der litterarischen Ehre seiner Vaterstadt gegen Fontanini und mit Benutzung des ihm von Girolamo Baruffaldi überlassenen Materials, die Biographien der Schriftsteller Ferraras, Memorie istoriche de'

letterati ferraresi, von denen erst nach seinem Tode ein Band mit vielen Porträts erschien.

Nach dem System Mazzuchelli's, aber glücklicher als dieser, da er sein Werk vollenden konnte, schrieb der Bolognese Giovanni Fantuzzi (1718—1799) mit Unterstützung des Jesuiten Alessio Fiori seine sehr ausführlichen und genauen Notize degli uomini illustri bolognesi in neun Foliobänden, 1781—94.

Affo's und Poggiali's Litteraturgeschichten sind bereits oben erwähnt worden.

Eine viel bedeutendere Persönlichkeit tritt uns in dem Venetianer Foscarini entgegen, und seine Litteraturgeschichte Venedigs wäre wohl ein wertvolleres Werk als die dieser Stubengelehrten geworden, wenn er sie nach seinem Plan vollendet hätte.

Marco Foscarini (1695—1763) war dreimal Vertreter der Republik an fremden Höfen — Wien, Rom und Turin — Prokurator von San Marco und endlich vom 31. Mai 1762 bis zu seinem am 31. März 1763 erfolgten Tode Doge von Venedig. Aber die patriotischen Venetianer welche 1847 seine Büste im Dogenpalaste aufstellen ließen, haben in der Inschrift nicht seiner Leistungen als Staatsmann, sondern nur seines Patriotismus und seiner Litteraturgeschichte Venedigs lobend gedacht: „Della patria amantissimo ne divulgò le glorie letterarie con memorabile storia.“ In der That war er als Politiker nur ein scharfer Beobachter und feiner Kritiker, aber er hat in seinem zehnmonatlichen Dogat und in den verschiedenen Aemtern, die er früher bekleidete, sich nicht als der Mann gezeigt, der fähig gewesen wäre, die altersschwache Republik zu verjüngen, durch zeitgemäße Reformen der Revolution vorzubeugen. Zu solchen Thaten machte ihn auch seine Verehrung für alle Einrichtungen der Republik, sein Festhalten am Alten und Hergebrachten unfähig.

Schon früh hat er Begabung und Neigung zu den Studien gezeigt und wurde daher fast noch als Kind auf die Universität

Bologna geschickt, wo er im Alter von zwölf Jahren öffentlich grammatikalische Thesen verteidigte. Nach Venedig zurückgekehrt, fand er in der reichhaltigen Bibliothek des Vaterhauses und in der hochgebildeten Gesellschaft, welche dort verkehrte, die besten Mittel und den schärfsten Antrieb, seine Kenntnisse zu vervollkommnen und nach schriftstellerischen Ehren zu streben. Allein schon damals wollte er die litterarische Laufbahn nicht von der politischen trennen und schätzte die Wissenschaft nur, insoweit sie den Zwecken des Staates diente, zu dessen Vorteil oder Ruhm beitrug. Diese Tendenz spricht sich schon in den Titeln seiner drei Jugendwerke aus: „Abhandlung über die Vortrefflichkeit der Republik Venedig“, „Ueber den Nutzen der Geschichte und der Beredsamkeit für die Staatsmänner“, „Ueber die Stegreifberedsamkeit“.

Diese Jugendarbeiten sind vergessen, zum Teil von ihm selbst verworfen worden, aber die beiden hervorragenden Werke, die er hinterlassen, sind aus diesen geringen Keimen entsprossen. Denn was ist seine „Geheime Geschichte“ (der österreichischen Regierung) anders als die Exemplificirung des „Nutzens der Geschichte für die Staatsmänner?“ und was ist seine Geschichte der venetianischen Litteratur anders, als eine patriotische That? Foscarini ist durchaus venetianischer Patriot, er sieht alles vom Standpunkte des Rialto an. Den andern Italienern will er zwar ihren litterarischen Ruhm nicht schmälern; aber er sucht immer hervorzuheben, was seine Venetianer besser oder früher als die Anderen geleistet haben. Er studirt Regierung und Zustände Oesterreichs nur, weil es ein so mächtiger Nachbar Venedigs ist, weil es vielleicht sein Nebenbuhler in Handel und Schifffahrt werden könnte.

Im Jahre 1735 wurde er zum Staatshistoriographen der Republik ernannt, damit er die von seinem Vorgänger Pietro Garzoni († 1715) bis zum Jahre 1713 geführte Geschichte Venedigs fortsetzen sollte. Und er scheint sich auch mit Eifer an die gestellte Aufgabe gemacht zu haben. Schon wenige

Wochen nach seiner Ernennung schrieb er an Scipio Maffei einen Brief, in dem er alle älteren italienischen Historiker, hauptsächlich in Bezug auf Sprache und Stil charakterisierte. Einige Zeit später schrieb er ebenso ausführlich an Monsignore Passionei, päpstlichen Nuntius in Wien, ihm das System auseinandersetzend, nach welchem er seine Geschichte von Venedig zu schreiben gedachte. Zeigt er sich in diesen kleinen Abhandlungen vielen seiner Zeitgenossen überlegen, so tritt diese Ueberlegenheit noch deutlicher in der Einleitung zu seiner Storia arcana hervor. „Nicht von Schlachten und Belagerungen will ich erzählen“, sagt er, „noch von andern geräuschvollen Vorgängen, sondern die Charaktere der Staatsmänner will ich schildern, ihre Intriguen und Parteikämpfe darstellen.“

Wie es scheint, haben politische Rücksichten ihn abgehalten die Geschichte des venetianischen Staats zu schreiben, aber die 5000 Dukaten, die er dazu von der Regierung erhielt, hat er redlich verdient; denn mit seiner Geschichte der venetianischen Litteratur (Della letteratura veneziana libri IV, 1752) hat er für die Ehre der Republik mehr geleistet als er es durch die Geschichte ihrer wenig rühmlichen Politik in jener Zeit hätte thun können. Leider hat er aber sein groß angelegtes Werk nicht vollenden können und in dessen vier Büchern nur die Geschichte der Jurisprudenz, der Historiographie von Venedig und der allgemeinen Geschichte behandelt. Zu den andern vier Büchern, welche die von ihm für den Staat minder wichtig gehaltenen Teile der Litteratur enthalten sollten, haben sich in seinem Nachlaß nur Vorarbeiten und Bruchstücke gefunden.

Dieses Werk, an dem freilich auch Gasparo Gozzi mitgearbeitet hat, und das dem Verfasser Anerkennungsschreiben vom Papste und vom Rat der Zehn und die Aufnahme in die Akademie der Crusca eintrug, ist, wenn auch nicht ohne Fehler und Ungenauigkeiten, ein Produkt riesigen Fleißes und großer Gewissenhaftigkeit, unentbehrlich für jeden, der die Geschichte der venetianischen Litteratur studieren will. Aber es ist keine

leichte oder angenehme Lektüre. „Man schlägt darin nach, aber man liest es nicht mehr heutzutage, und es ist überhaupt wohl nur von Wenigen gelesen worden. Es ermüdet selbst den ausdauerndsten Leser; aber die darin mit vollen Händen ausgestreute Gelehrsamkeit läßt uns den Fleiß des Autors bewundern und die Dienste anerkennen, welche er der Geschichte des venetianischen Geistes geleistet hat", sagt Emilio Morpurgo, der jüngste Biograph Foscarini's, dem ich vollständig zustimme. Aeltere italienische Litterarhistoriker haben das Werk Foscarini's noch mehr gelobt, aber es hat ihm auch an Tadel nicht gefehlt. Und die Erbitterung, mit der er gegen den Tadler Tartarotti vorging, bildet kein schönes Blatt in seiner Lebensgeschichte.

Interessanter und angenehmer zu lesen als die Litteraturgeschichte ist Foscarini's „Storia arcana di Carlo VI.", eine für einen kleinen Kreis vertrauenswürdiger Personen bestimmte Ergänzung und Erläuterung seiner nach altvenetianischem Brauch erstatteten Relation über seine Gesandtschaft am Wiener Hofe. Dieses noch in Wien begonnene, aber erst lange nach seiner Rückkehr nach Venedig vollendete Werk ist die gewissenhafte Arbeit eines Staatsmanns und Historikers, der sich nicht begnügt, die Ereignisse wahrheitsgetreu und unparteiisch darzustellen, sondern auch bemüht ist, das Warum herauszufinden; der in der Geschichte nicht eine Reihe aufeinanderfolgender Ereignisse, Werke des blinden Zufalls oder einer unerforschlichen Vorsehung sieht, sondern bei jeder Wirkung nach der Ursache, bei jedem Mißerfolg nach dem Schuldigen forscht. Oeftere Wiederholungen und ein affektierter Stil verringern zwar den litterarischen Wert dieses Buches, manche Ungenauigkeiten in Bezug auf das, was vor Foscarini's Aufenthalt in Wien vorging, machen Vorsicht bei dessen Benützung ratsam. Aber es war für die Staatsmänner jener Zeit ein nützliches, es ist für den Geschichtsforscher unserer Zeit ein interessantes Werk.

Eine bedeutende Leistung ist auch Foscarini's Bericht nach seiner Rückkehr von der Turiner Gesandtschaft, die oft gedruckte

Relazione di Savoja, welche einen staatsmännischen Ueberblick über Land und Dynastie Savoyen und die Verhältnisse beim Beginn des österreichischen Erbfolgekrieges bietet.

Einige Jahre nach Foscarini's Litteraturgeschichte erschienen die Notizie istorico-critiche intorno la vita e le opere degli Scrittori veneziani, des 1701 in Venedig geborenen Minoriten Giovanni degli Agostini, die von Tiraboschi oft citiert werden, aber jetzt ganz veraltet sind.

17. Philologen und Orientalisten.

Der Florentiner Anton Maria Salvini (1653 — 1729), seit 1677 Professor des Griechischen am Lyceum seiner Geburtsstadt, war eigentlich mehr Polyglott als Philolog. Außer den alten Sprachen verstand er auch einige moderne und hat Addisons Cato, sowie sehr viele griechische Dichter und mehrere Prosaiker sehr treu ins Italienische übersetzt, die meisten freilich in zu wörtlicher oder in umschreibender plumper Weise. Doch glückte es ihm mitunter auch den richtigen Ton zu treffen, die Stimmung des Originals gut wiederzugeben und in manchen der prosaischen Uebersetzungen hat er das Altertümliche und Naive des Originals durch Gebrauch des Italienischen des vierzehnten Jahrhunderts sehr gut zum Ausdruck gebracht.

Wie er seiner Zeit für einen der besten Kenner des Griechischen galt, so war er auch anerkannte Autorität in Fragen der italienischen Sprache, ein eifriger Kämpfer für das alte reine Toscanisch des „buon secolo". So sind denn auch seine Originalarbeiten — Gelehrtenbiographien und akademische Vorträge — wenn auch meistens von geringem sachlichem Wert, stets in reinster Sprache geschrieben. Muratori stand, während er an seiner Perfetta poesia arbeitete, in lebhafter Korrespondenz mit Salvini, dessen Rat er oft in sprachlichen Dingen einholte und dem er dann das fertige Manuskript zur Durchsicht und Beurteilung einsendete. Dessen Zusätze und Berichtigungen wurden später der Ausgabe von 1724 beigedruckt.

Uebrigens war der fleißige Salvini kein Pedant, schon eher ein lustiger Lebemann, und hat auch ein recht unanständiges Gedicht auf Priapus verfaßt, das von Rolli in London herausgegeben wurde.

Weniger ausgebreitete Sprachkenntnisse als Salvini, aber um so gründlichere des Lateinischen besaß der in Torrigia im paduaner Gebiete geborene Jacopo Facciolati (1682—1769), seit 1722 Universitätsprofessor in Padua. Durch das im Verein mit seinem ihm gleichwertigen Schüler Egidio Forcellini aus Fenero bei Feltre (1688—1779) in langjähriger Arbeit geschaffene große lateinische Wörterbuch, das seit der ersten Ausgabe von 1771 in mehreren verbesserten Ausgaben in unserm Jahrhundert erschienen ist, haben sich beide Gelehrte einen europäischen Ruf erworben und unsterblich gemacht.

Weniger Wert, obwohl zu ihrer Zeit die beste, hat Facciolati's lateinisch geschriebene Geschichte der Universität Padua, welche den durch die einige Jahre früher erschienene Einleitung (Syntagmata, 1752) hervorgerufenen großen Erwartungen nicht entsprach. Tiraboschi hat ihm sogar Unverläßlichkeit und Oberflächlichkeit vorgeworfen. Doch hat Savigny in seiner Geschichte des römischen Rechts diesen Tadel für übertrieben und sowohl die Geschichte als die Syntagmata für gründliche und lehrreiche Werke erklärt.

Als Orientalisten machten sich mehrere Glieder der maronitischen Familie Assemani, die in Rom lebten, sehr verdient. Der bedeutendste unter ihnen, der 1752 geborene Simon, kam schon als Kind nach Rom, ward 1785 Professor der orientalischen Sprachen in Padua und starb 1821. Sein Versuch über die Litteratur und Sitten der Araber vor Mohammed (1787) ist von Denon ins Französische übersetzt worden.

Von nationalitalienischen Orientalisten verdienen nur Valperga Caluso und Rossi, beide Piemontesen, hier erwähnt zu werden. Bernardo de' Rossi (1742—1831), geboren in einem Dorfe der Provinz Ivrea, studirte Theologie,

war von 1769 bis 1809 Professor der orientalischen Sprachen an der Universität Parma und kehrte später nach Turin zurück, wo er beinahe neunzigjährig starb. Obwohl er sich mit mehreren orientalischen Sprachen beschäftigte und sogar in ihnen dichtete, liegt doch seine eigentliche Bedeutung in dem, was er für die hebräische Sprache und die Textkritik des Alten Testaments leistete. Er war ein eifriger und glücklicher Sammler hebräischer Bücher, und seine der Herzogin Marie Louise verkauften Hebraica bilden noch jetzt den wertvollsten Teil der Bibliothek von Parma.

Von seinen zahlreichen Werken verdienen besonders die Variae lectiones zum hebräischen Text des Alten Testaments mit Vergleichung der alten Uebersetzungen (1784—88 und Supplemente 1798) sowie seine Schriften zur hebräischen Bibliographie und Geschichte des hebräischen Buchdrucks hervorgehoben zu werden. Ein recht verdienstliches Werk ist auch sein Lexikon hebräischer Schriftsteller (Dizionario storico degli autori ebrei e delle loro opere, 1802) das 1839 von Hamburger ins Deutsche übertragen wurde. Aber auch hier überwiegt das Bibliographische, während die litterarische Kritik und das Biographische ungenügend sind. Ganz interessant ist seine nur bis zum Jahre 1809 reichende Selbstbiographie (Memorie storiche, Parma 1809).

Rossi stand in lebhafter, freundschaftlicher Korrespondenz mit seinem um fünf Jahre ältern Landsmann Tommaso Valperga Caluso. Im Jahre 1737 in Turin geboren, ward dieser mit zwölf Jahren Page des Großmeisters des Malteserordens, diente dann auf dessen Galeeren und in der piemontesischen Marine. Vierundzwanzigjährig trat er in den Orden des Oratoriums von San Filippo Neri und trug Theologie in dessen Anstalt zu Neapel vor. Im Jahre 1769 kehrte er nach seiner Heimat zurück, wo er Professor der orientalischen Sprachen, Sekretär und dann Präsident einer Klasse der Akademie der Wissenschaften zu Turin ward und am 1. April 1815 starb.

Er scheint von orientalischen Sprachen nur die koptische und hebräische gründlich gekannt zu haben. Die Kenntnis des Griechischen hat er sich als Autodidakt erworben. Auch war er ein tüchtiger Mathematiker und Astronom. Unter seinen Schriften über orientalische und klassische Philologie und über Mathematik findet sich nichts Bedeutendes und nur sein Lehrbuch des Koptischen verdient Erwähnung. Er hat sich überhaupt weniger durch seine eigenen Werke als durch die Förderung des wissenschaftlichen Lebens und der Studien in Piemont verdient gemacht. Einen Platz in der italienischen Litteratur hat er sich durch die innige Freundschaft erworben, die ihn mehr als dreißig Jahre lang mit Alfieri verband. Er war es, der 1772 in Lissabon mit dem jungen Müßiggänger und Globetrotter bekannt geworden, ihn lehrte seine Geistesgaben auszubilden und sein Leben in ehrenhafterer und nützlicherer Weise als bis dahin zu führen. Der große Dichter hat dies stets dankbar anerkannt und Valperga seinen Lehrer und Meister genannt.

Wie Valperga mit Alfieri, so verband die Freundschaft den Calabresen Saverio Mattei (1742—1795) mit Metastasio. Professor der orientalischen Sprachen, Advokat, Gerichtsbeamter u. s. w. in Neapel, hat Mattei juristische und andere Werke, auch Gedichte geschrieben, berühmt gemacht hat ihn aber nur seine poetische Uebersetzung, man könnte sagen Paraphrase, der Psalmen, von der dreizehn Ausgaben erschienen sind. Während die Einen, und darunter Metastasio, sie überschwänglich lobten, sagten die Andern spottend, er habe aus den Psalmen metastasianische Arien gemacht, und Fantuzzi hat sie in einem fünfbändigen Werke einer scharfen Kritik unterzogen. Mattei blieb den Kritikern die Antwort nicht schuldig; aber es kann nicht bestritten werden, daß er sich mit seinem Original gar zu große Freiheiten erlaubt hat, und von frommen Kritikern ist, bei aller Anerkennung der poetischen und musikalischen Schönheiten seiner Uebersetzung, vor deren Gebrauch gewarnt worden. Da-

gegen haben die gelehrten Erläuterungen, mit denen er sie ausstattete, allseitiges Lob gefunden.

Er hat wie Valperga seinen berühmten Freund um zwölf Jahre überlebt und bald nach dessen Tode seine Biographie — Memorie per servire alla vita del Metastasio — geschrieben. Und wenn er in Galiani's und Lorenzi's komischer Oper Il Socrate immaginario (1775) arg verspottet wurde, so konnte er sich damit trösten, daß darin auch sein hochverehrter Meister von den bösen Spottvögeln einige Schnabelhiebe bekommen hat.

18. Kunstgeschichte.

Tartini. Martini, Lanzi, Milizia, Visconti.

Italien, das durch vier Jahrhunderte den andern Völkern auf dem Gebiete der Musik und der bildenden Künste voranleuchtete, hat im achtzehnten für deren Geschichte verhältnismäßig wenig geleistet.

Der Ruhm des Violinvirtuosen Giuseppe Tartini (1692 bis 1770) aus Parenzo in Istrien beruht mehr auf seinen abenteuerlichen Jugendschicksalen und auf der sogenannten Teufelssonate als auf seinen schwer verständlichen musiktheoretischen Werken.

Auch der berühmte bologneser Komponist und Musiklehrer, der Franciskaner Giov. Battista Martini (1706—1784) gehört mehr der Musik- als der Litteraturgeschichte an, trotz seines Werkes über den Contrapunkt und seiner dreibändigen Geschichte der Musik, in der er nur die Musik der Griechen und der alten Hebräer, von der man so wenig weiß, behandelte.

Dagegen war der Geschichtschreiber der italienischen Malerei, Luigi Lanzi, nur Gelehrter und nicht im geringsten Künstler. Im Jahre 1732 in einer kleinen Ortschaft bei Macerata im Kirchenstaat geboren, wurde er von Jesuiten erzogen, trat mit siebzehn Jahren in ihren Orden und unterrichtete dann im Lateinischen und Griechischen in ihren Schulen zu Rom, Tivoli und Viterbo. Nach Auflösung des Ordens ging er nach Toscana, wo ihn der Großherzog zum Adjunkten des Direktors der

florentiner Gemäldegallerie und dann, 1776, zum herzoglichen Archäologen ernannte. Nur Studienreisen für seine Geschichte der Malerei und ein längerer Aufenthalt im Venetianischen unterbrachen sein ruhiges und fleißiges Gelehrtenleben in Florenz, das er im März 1810 beschloß.

Seine zuerst 1792—96 erschienene, dann im Anfange unseres Jahrhunderts umgearbeitete, mehrmals gedruckte, ins Französische, Englische und 1830—33 ins Deutsche übersetzte Storia pittorica della Italia ist ein Werk ehrlichen Fleißes, gewissenhafter Forschung und Darstellung, aber es fehlen ihr warmes Kunstgefühl und tieferes Kunstverständnis. Seine kühle Objektivität, man könnte fast sagen Gleichgiltigkeit, läßt uns oft die bei aller Unverläßlichkeit in Einzelheiten, doch so treuherzige, lebens- und teilnahmsvolle Erzählungsweise Vasari's vermissen. Sein Werk hat in der Trockenheit, in der durch das Streben nach Vollständigkeit bedingten Aufnahme vieles ganz Unbedeutenden, Aehnlichkeit mit der Litteraturgeschichte Tiraboschi's. Aber Lanzi widmet dem eigentlich Biographischen viel weniger Aufmerksamkeit als Jener und hat seine Kunstgeschichte von den andern Kulturfaktoren, von dem ganzen geistigen Leben der Nation vollständig losgelöst. Daß hier ein gewisser Zusammenhang besteht, das sah er wohl ein; aber der schwache Versuch, den er am Beginn der zweiten Epoche der römischen Schule zu dessen Erklärung macht, ist von kindischer Unbeholfenheit. Die Malerei erscheint bei ihm ganz isoliert, da er die andern bildenden Künste ganz übergeht und nur da berührt, wo es, wie bei Michelangelo, unvermeidlich war. Die von ihm einbezogenen, von der Malerei abhängigen reproduzierenden und Nebenkünste, wie Mosaik, Intarsia, Kupferstich u. drgl. bieten dafür keinen Ersatz.

Er hat viele Reisen gemacht, um die Bilder selbst zu sehen und zu vergleichen, aber er hatte wenig Zutrauen zu seinem eigenen Geschmack und verließ sich gern auf die Urteile Anderer, die ihn manchmal irreführten und seinem Werke die geistige

Einheit, die individuelle Physiognomie nahmen. Er scheint überhaupt mehr Verständnis für das Technische als für das Seelische der Kunst besessen zu haben oder ihm mehr Wichtigkeit beigelegt zu haben und charakterisierte hauptsächlich danach die Schulen und einzelnen Künstler. Dies hat ihn wol auch veranlaßt, sein Werk ganz schematisch nach den Schulen — florentiner, römische, neapolitanische, modenesische, venetianische u. s. w. und innerhalb dieser nach Epochen einzuteilen, stets mit dem Schulhaupte beginnend, zu den Schülern und bis zu den unbedeutendsten Nachfolgern fortschreitend. Dabei ward die Zeitfolge manchmal vernachlässigt und der Zusammenhang der ganzen italienischen Kunst verdunkelt. Doch haben seine ausführliche Darstellung, seine genaue Charakterisierung der Schulen und Meister auch ihren großen Wert als solide Grundlage für ein weiteres tiefergehendes Studium. Ein weiterer Vorzug des Werkes ist auch die schöne rein florentiner Sprache, wie sie sich für Lanzi als Mitglied der Crusca schickte.

Selbständiger und origineller als in der Geschichte der Malerei war er in seinem zuerst 1789 und in zweiter Ausgabe 1824 erschienenen Werke über das etruskische Altertum: Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia. Er hat darin zuerst die Verwandschaft des Etruskischen mit dem Lateinischen und den andern altitalischen Sprachen, sowie mit der griechischen nachgewiesen, Inschriften erklärt, eine etruskische Grammatik konstruiert und überhaupt so viel geleistet, daß man ihn als den Begründer der streng wissenschaftlichen Behandlung der etruskischen Frage betrachten kann. Wertvoll sind auch einige seiner kleinen archäologischen Abhandlungen, sowie die Beschreibung der florentiner Gallerie.

Den vollständigsten Gegensatz zu dem systematischen, kühlen und trockenen Geschichtschreiber der Malerei bildet der Biograph der Architekten, Francesco Milizia. Er war weder Gelehrter noch Künstler, aber ein sarkastischer, scharfer Kritiker, von leb-

haftestem Geiste, der, wie er selbst in seiner Autobiographie sagte, aus lauter Gegensätzen bestand.

Im Jahre 1725 in Oria in der Provinz Otranto als einziger Sohn eines vornehmen, wohlhabenden Mannes geboren, wurde er von diesem im Alter von neun Jahren zu seinem Oheim, einem Arzt in Padua, geschickt, um dort erzogen zu werden. Nach sieben Jahren lief er dem Oheim davon, trieb sich in Oberitalien und Rom herum, von wo ihn der Vater nach Neapel brachte. Dort studierte er einige Zeit Philosophie, Mathematik und Physik und lief dann wieder fort, um nach Frankreich zu gehen, kehrte aber, da es ihm an Reisegeld fehlte, von Livorno wieder nach Oria zurück. Hier studierte er allerlei als Autodidakt, bis er das fünfundzwanzigste Jahr erreichte und heiratete. Dann lebte er einige Jahre in Rom und in Gallipoli, bis er endlich im Jahre 1761 sich definitiv in der ewigen Stadt niederließ, wo er bis zu seinem im März 1798 erfolgten Tode verblieb.

Erst in Rom hat er begonnen, Studien über Architektur und andere Künste zu betreiben, obwohl er noch nicht einmal zeichnen konnte, und schon 1768 erschienen seine mit einem Essay über die Architektur eingeleiteten „Biographien der berühmtesten Architekten aller Zeiten und Völker". (Vite de' piú celebri Architetti d'ogni nazione e tempo), denen er in einer spätern Ausgabe den bescheidenern Titel „Denkwürdigkeiten der antiken und modernen Architekten" gab. Die eigentlichen Lebensbeschreibungen werden jedoch von ihm ziemlich kurz abgethan und der größte Raum der Beschreibung und Kritik der Gebäude gewidmet, wobei Milizia mit dem Lob viel sparsamer als mit dem Tadel ist, besonders den berühmtesten Künstlern gegenüber, deren Fehler, wie er sagt, am schädlichsten wirken, weil sie die meisten Nachahmer finden.

Im Dezember 1771 erschien in Rom seine nur hundert Seiten starke Schrift über das Theater, „Del Teatro", deren ganze Auflage nach wenigen Tagen auf Befehl des Maestro

del sacro palazzo konfisziert wurde, worauf der Verfasser eine zweite, etwas geänderte und verbesserte Auflage 1773 in Venedig erscheinen ließ. In ihrer Vorrede sagt er: „Die Ursachen der Beschlagnahme der ersten sind in Rom bekannt, anderswo braucht man sie nicht zu wissen.“ — Andere haben sein geringschätziges Urteil über das römische Theater seiner Zeit als Ursache angegeben. Aber wahrscheinlicher ist es, daß der scharfe Tadel, den er über die päpstlichen Zerstörer des antiken Rom, über die barbarische Behandlung des Pantheons und des Colosseums aussprach, die Beschlagnahme veranlaßte. Es gehörte auch damals nicht wenig Mut dazu, in Rom Sätze drucken zu lassen wie: „Hätte Sixtus V. noch etwas länger gelebt, dann addio Pantheon!“ — „Das Hauptstreben in Rom ist die heidnischen Monumente zu christianisieren; was für Dienste man der Kunst mit dieser Heiligung des Colosseums, der Thermen des Diocletian und anderer antiker Bauwerke geleistet hat, weiß ich nicht.“

Diese Kühnheit, die geistige Unabhängigkeit und der Mangel an Ehrfurcht vor jeder Autorität zeichnen alle kunstgeschichtlichen und ästhetischen Schriften Milizia's aus, denen noch die lebhafte ungezwungene Sprache, der mitunter burschikose Ton, witzige und sarkastische Bemerkungen einen besondern Reiz und modernen Anstrich verleihen, so daß man darüber seinen Mangel an Wissen und manch verkehrtes Urteil übersieht. Diese Mängel finden sich im ebengenannten Werkchen besonders in den Kapiteln, welche dem rein Litterarischen des Theaters und der Geschichte der dramatischen Litteratur gewidmet sind, wo er mitunter erstaunliche Unwissenheit zeigt. Auch ist er, besonders in der Kritik des Musikdramas, von Algarotti abhängig. Er hat für Metastasio die höchste Bewunderung, verdammt die Stegreifkomödie, ist aber auch mit dem Lob für Goldoni sparsam. Recht launig ist seine Schilderung des Benehmens des Publikums und des Treibens in den Logen, deren unversöhnlicher Feind er ist. Ueberhaupt tadelt er alle

modernen Theatergebäude, mit Ausnahme der von Turin, Neapel, Bologna und Berlin, letzteres für das prachtvollste erklärend, und giebt eine besonders abschreckende Schilderung der römischen Theater mit ihrem Schmutz und ihrer Unbequemlichkeit. Manches was er über Bau und Einrichtung von Theatern sagt, ist noch jetzt beherzigenswert, und Einzelheiten seiner auf dem System der antiken Amphitheater beruhenden Theaterpläne scheinen bei modernen Theaterbauten zur Ausführung gelangt zu sein.

Milizia verbrachte mehrere Jahre gleichzeitig mit Winckelmann in Rom, aber es scheint nicht, daß er in persönliche Berührung mit ihm kam. Jedenfalls hat der deutsche Anbeter der Griechen keinen Einfluß auf den Italiener ausgeübt, der, obwohl er die Kunst der Alten hochschätzte und für mustergiltig hielt, doch in gleicher Weise sklavische Nachahmung der Antike wie die Ausartung der Barockkünstler und die Fehler seiner Zeitgenossen tadelte und bekämpfte. Es war wohl die scharfe Kritik mancher Architekten seiner Zeit, welche dem ersten Teile seines 1787 erschienenen Roma delle belle arti del disegno ein ähnliches Schicksal wie dem Büchlein über das Theater bereitete und ihn von dessen Vollendung abhielt.

Milizia's bedeutendstes Werk „Die Prinzipien der bürgerlichen Baukunst“ (Principj di architettura civile) ist zuerst 1781 erschienen und dann noch mehrmals gedruckt worden. Er behandelt darin die Architektur in historischer, ästhetischer und technischer Beziehung, in letzterer freilich am mangelhaftesten, und streut allerlei nicht zur Sache gehörige Bemerkungen und Witze ein, welche im Verein mit der an Gallicismen und römischen Idiotismen reichen Sprache und der kecken Behandlung der berühmtesten Meister des Fachs dem Ansehen des sonst tüchtigen Werkes sehr schadeten.

Gleichzeitig mit diesem erschien seine kleine Schrift „Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno“. Der philosophisch-ästhetische Teil dieser „Kunst des Betrachtens der Kunstwerke“

beruht, wie der Verfasser selbst angiebt, auf den Theorien Sulzers und Raphael Mengs' und hat keinen selbständigen Wert. Um so interessanter sind Milizia's kritische, manchmal recht paradoxe Bemerkungen über einzelne in Rom befindliche Kunstwerke, in denen seine Keckheit gegenüber Michelangelo sich schon dem Gassenbubenstandpunkt nähert. So sagt er z. B. von dessen Pietà in der Peterskirche, die heilige Jungfrau sehe wie eine Wäscherin aus, der Moses, „der für das Meisterwerk Buonarottis gelte, sitze teilnahmlos da, sein Kopf sei der eines Satyrs, die Haare wie Schweinsborsten, die ganze Figur sehe wie ein scheußlicher Schäferhund in der Kleidung eines Bäckers aus. Stellt man so einen Gesetzgeber dar, der mit dem lieben Herrgott auf Du und Du steht?“ — In gleicher burschikoser Manier tadelt er die Peterskirche und den Christus in der Minerva. „Ueberhaupt“, sagt er, „paradiert Michelangelo in allen seinen Werken so sehr mit seinem anatomischen Wissen, daß man glauben könnte, er habe nur für die Anatomie gearbeitet; aber leider hat er sie wenig verstanden und unrichtig behandelt.“

Daß solch verwegenes Urteilen scharfe Antikritik herausforderte und reichlich fand, ist leicht begreiflich. Und wenn Milizia auch einmal sagte, er sehe die Kritiker gern und betrachte sie als seine Diener, welche ihm die Kleider ausklopfen und vor den Motten bewahren, so scheinen ihm doch die Anfeindungen, welche er fand, die Kunstschriftstellerei endlich verleidet zu haben. In den letzten Jahren seines Lebens wendete er sich anderen Studien zu, übersetzte allerlei aus dem Französischen und Englischen, schrieb über Naturgeschichte, Nationalökonomie und anderes, was der Erwähnung nicht wert ist.

Was Lanzi für die florentiner Gemäldegallerie, das leistete in weit großartigerer Weise Ennio Quirino Visconti für die weit bedeutenderen römischen Kunst- und Antikensammlungen. Als Sohn des Präfekten der Altertümer Giambattista Antonio Visconti 1751 in Rom geboren, mit erstaunlicher Frühreife

als Zehnjähriger öffentlich Thesen aus der Geschichte, Geographie, Mathematik und den alten Sprachen verteidigend, in griechischer, lateinischer und französischer Sprache dichtend und vierzehnjährig die Hekuba des Euripides in italienische Verse übertragend, ward er der beste Erklärer und Beschreiber der antiken Kunstwerke, nächst Winckelmann der bedeutendste und berühmteste Kunstarchäolog. Dazu machten ihn Naturanlagen, Erziehung und das väterliche Beispiel, so daß er bald Mitarbeiter am ersten von seinem Vater herausgegebenen Bande des Museo Pio-Clementino ward und nach dessen 1784 erfolgtem Tode zum Direktor des Museums ernannt, das begonnene großartige Werk, den Vater weit übertreffend, fortsetzen und mit dem siebenten riesigen Foliobande 1807 glücklich beenden konnte.

Visconti, wenn er auch einen sehr hohen Begriff von seiner Wissenschaft hatte, war kein trockener, pedantischer Archäolog, er war Kunstenthusiast wie Winckelmann, ohne dessen Genialität, aber besonnener und weniger poetisch als der Deutsche, den er übrigens hochachtete. Er war kein Systemmacher und ging auch nicht ganz in der Kunst auf. Seinem Vater trotzend und die päpstliche Ungnade nicht scheuend, hat er die Frau, die er liebte, geheiratet, und als freisinniger Mann hat er am politischen Leben teilgenommen. Er war 1797 einer der fünf Konsulen der römischen Republik und mußte dann, als die Reaktion siegte, 1799 seine Vaterstadt verlassen, die er nicht wiedergesehen hat. Die letzten achtzehn Jahre seines Lebens verbrachte er, an Ehren reich und mit seinen wissenschaftlichen Leistungen seine früheren Arbeiten noch übertreffend, in Frankreich und ist 1818 in Paris gestorben.

Von seinen größeren Werken ist neben der im Auftrage Napoleons französisch geschriebenen Iconographie ancienne das Museo Pio-Clementino das bedeutendste. Dieser Katalog des päpstlichen Museums mit der liebevollen, hinreißenden Schilderung der Kunstwerke erhebt sich zur Geschichte der antiken Kunst, dem Leser ebensoviel Genuß wie Belehrung bietend. Und kaum

minderen Wert hat die erst nach seinem Tode erschienene Beschreibung der Borghesischen Sammlungen: Illustrazioni de' Monumenti scelti borghesiani, obwohl er hier ein weit geringeres Material als in den päpstlichen Sammlungen zu bearbeiten hatte. Zahllos sind die kleineren Schriften Visconti's, archäologischen und kunsthistorischen Inhalts, die von seinem großen Wissen und Kunstverständnis Zeugnis ablegen. Unfehlbar war er freilich nicht; er hat manchmal geirrt, aber auch den Irrtum eingestanden, wenn er ihn einsah. Manches von dem, was er geschrieben hat, ist veraltet, durch spätere Forschungen in den Schatten gestellt worden; aber als seine Werke zuerst erschienen, erregten sie einen Sturm der Begeisterung, der noch lange in unserem Jahrhundert nachhallte. Doch, was er außerhalb seines Vaterlandes in französischer Sprache geschrieben hat, gehört nicht mehr zur Geschichte der italienischen Litteratur. Er ist in seinen späteren Jahren fast ganz Franzose geworden, und, als es sich nach dem Sturze Napoleons um Rückgabe der von den Franzosen aus Italien weggeschleppten Kunstschätze handelte, hat er, seinen französischen Amtstitel „Konservator der Altertümer" zu wörtlich auslegend, das Interesse seines Geburtslandes dem des Adoptivvaterlandes nachgesetzt.



Zweite Abteilung.

Die Dichtung.



Erstes Kapitel.

Komödie und Tragödie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

---

1. Die Reformbestrebungen und ihr Erfolg.

Auf keinem Gebiete der schönen Litteratur herrschte im siebzehnten Jahrhundert in Italien eine solche Wüstheit und Versumpftheit wie auf dem dramatischen und keines gelangte im achtzehnten zu solcher reichen Blüte, zu so üppiger Fruchtbarkeit wie das dramatische.

Auf dem tragischen Theater des siebzehnten Jahrhunderts herrschten der Schwulst und die hochtrabende Sprache in schönster Eintracht mit der Trivialität der Gedanken, während jede Charakterzeichnung fehlte. Das Lustspiel war zur Posse herabgesunken, voll der unwahrscheinlichsten Vorgänge und gemeiner schmutziger Späße, in niedriger, oft inkorrekter Sprache. Wie das Musikdrama durch die Musik, die Maschinerie und die prachtvolle Ausstattung die höheren Klassen anlockte, so das Lustspiel mit den Improvisationen, mit den stehenden Figuren der provinzialen Charaktermasken und den derben handgreiflichen Späßen der Schauspieler in der Commedia dell' arte das minder gebildete Volk. Und Arte bedeutet hier nicht Kunst, sondern Handwerk, wie ja auch die Handwerkerzünfte Arti genannt wurden. Die Komödien der Arte, welche von Berufsschauspielern aufgeführt wurden, standen im Gegensatz zu den

in Akademien, in vornehmen Gesellschaften und höheren Erziehungsanstalten, ja selbst in Klöstern aufgeführten regelmäßigen Stücken.

Von Naturwahrheit, kunstvoller Führung der Handlung und poetischer Sprache war auf dem Theater nur sehr wenig zu finden, die ernste Tragödie überhaupt nur durch sehr wenige Exemplare vertreten. Wenn wir Prospero Bonarelli's riesige Tragödie Solimano, Carlo de' Dottori's noch umfangreicheren, mehr lyrischen als dramatischen Aristodemo, des jüngeren Buonarotti Lustspiele Tancia und Fiera und allenfalls noch, wegen des Einflusses auf Milton, Andreini's Adamo nennen, so haben wir alles erschöpft, was von der dramatischen Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts erwähnenswert ist. Und dabei darf nicht übersehen werden, daß diese wenigen etwas besseren Werke der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören, in der zweiten finden wir nicht einmal solche Ausnahmen.

Dem gegenüber erscheint das Theater der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fast wie eine Neuschöpfung. Aber diese vollständige Umwandlung war kein wunderbarer, übernatürlicher Vorgang, auch nicht das Werk eines oder mehrerer Genies, sondern entstand in langsamen Fortschritt aus der fleißigen Thätigkeit einer Reihe mittelmäßig begabter Dichter. Die Tragödie Alfieri's, das Lustspiel Goldoni's, das Musikdrama Metastasio's wurden nicht wie Minerva aus dem Haupte Jupiters in voller glänzender Rüstung als vollkommene göttliche Geschöpfe geboren, sondern wuchsen langsam und naturgemäß unter sorgsamer Pflege, gar manche Kinderkrankheit überstehend, heran. Ein langsam aufsteigender, aber ununterbrochener Weg führt von Fagiuoli und Nelli zu Goldoni, von Maffei und Martelli zu Alfieri, von Stampiglia, Pariati und Zeno zu Metastasio, und gar viele der Lorbeeren, welche die Heroen am Ende des Jahrhunderts schmückten, sind von den durch sie verdunkelten Dramatikern am Anfange des Jahrhunderts gepflanzt worden. Und sieht man genauer zu, so findet man, daß die Aufgabe

der letzteren die schwierigere war und sie daher auch mehr Anerkennung verdienen, als sie jetzt genießen. Sie waren die Bahnbrecher, sie mußten das Theater aus seinem tiefsten Verfall erheben, nicht blos Besseres als ihre Vorgänger schaffen, sondern eine ganz neue Richtung einschlagen und, was noch schwieriger war, das Publikum für sich gewinnen, sich gewissermaßen die Zuschauer erziehen.

Daß mit der Wiedererweckung des Alten, Abgestorbenen keine Erfolge zu erzielen seien, das hatten zwei mutige Theaterdirektoren am Anfange des Jahrhunderts erfahren. Zuerst hatte Pietro Cotta in Venedig den Versuch gemacht, sein Publikum für die höhere klassische Tragödie zu gewinnen. Er brachte Dottori's Aristodemo sowie Uebersetzungen von Rodogune, Iphigenia in Aulis und anderen französischen Tagödien auf die Bühne, während die Leiter von Erziehungsanstalten in Rom und Bologna von ihren Zöglingen Dramen Corneille's und Racine's aufführen ließen. Alle diese Stücke fanden nur bei einem kleinen, gewählten Kreise Beifall und hatten, wie man heute sagen würde, einen Achtungserfolg. Das große Publikum verhielt sich ablehnend und sehnte sich nach den Späßen der Harlekins und Brighellas der Maskenkomödie, nach den an gräulichen Handlungen reichen Haupt- und Staatsaktionen.

Der Theaterdirektor und Schriftsteller Luigi Riccoboni (1677—1753) ließ sich dadurch nicht abschrecken und suchte das Publikum nach und nach an das ernste Drama zu gewöhnen. Auf den Rat Scipio Maffei's brachte er abwechselnd mit Stücken der Commedia dell' arte die italienischen Tragödien des sechzehnten und die französischen des siebzehnten Jahrhunderts, dann auch Dramen Martelli's und endlich Maffei's Merope zur Aufführung, mit etwas besserem Erfolg als Cotta. Dagegen machte er mit seinem Versuch der Aufführung modernisierter Lustspiele Ariosto's vollständiges Fiasko. Ueber dieses Mißgeschick gekränkt, verließ er sein Vaterland und ging 1716, wie ein halbes Jahrhundert später Goldoni, mit seiner Truppe nach Frankreich.

Schon ein Jahrzehnt früher hatte Muratori in seiner Perfetta poesia nicht blos von den Regierungen verlangt, sie sollten durch eine strengere Zensur das Theater von allen Unanständigkeiten reinigen, sondern ihnen auch empfohlen, „gute Tragödien und Komödien machen zu lassen, von zu diesem Gewerbe (mestiere) befähigten Leuten", die man nötigenfalls, wenn sie sich mit dem Dichterruhme nicht begnügen wollten, durch materiellen Lohn dazu anspornen sollte. Dafür wäre das Geld besser angewendet, meinte er, als zur kostspieligen Ausstattung von Musikdramen, welche noch dazu durch ihre übermäßige Länge langweilig werden.

Aus diesem von patriotischen und gelehrten Männern gefühltem Bedürfnis einer allgemeinen Theaterreform, der Schaffung eines ihrem Vaterlande Ehre machenden tragischen Theaters, das mit dem antiken und dem modernen französischen wetteifern, den alten Ruhm der italienischen Litteratur erneuern sollte, entstanden die Tragödien der Maffei, Conti, Varano und Anderer; alle mehr oder minder klassizistisch, aber ganz unvolkstümlich. Ihren Ursprung aus der Gelehrtenstube, ihren Charakter als Nachahmungen, als mitunter recht solid und tüchtig nach den Regeln und Vorschriften der Meister gearbeitete Artikel der Kunstindustrie konnten sie nicht verleugnen. Wie sie ihren Ursprung nicht in der Inspiration, nicht in einem Herzensbedürfnis der Dichter hatten, so befriedigten sie auch nicht das Bedürfnis des Volkes. Sie kamen aus dem Kopfe, nicht aus dem Herzen des Verfassers und drangen daher nicht in die Herzen der Zuschauer und Leser; sie konnten die roheren und schlechteren, aber volkstümlicheren unterhaltenderen Stücke nicht verdrängen. Und um die Mitte des Jahrhunderts gaben die klassizistischen und patriotischen Tragiker den Kampf fast ganz auf. Aber wenn nun die Tragödie von der Bühne verschwand, das von Goldoni verbesserte Lustspiel und das Musikdrama Metastasio's ihre Stelle einnahmen, wenn zwischen den letzten Tragödien Conti's und

Varano's und den ersten Alfieri's ein Vierteljahrhundert liegt, so war seine dramatische Produktion doch nur die naturgemäße Fortsetzung der ihren — knapper und strenger in der Form, von politischem anstatt des litterarischen Patriotismus inspiriert.

Noch enger hängen Goldoni und Metastasio mit ihren Vorgängern zusammen. Der Ursprung des Musikdramas sowohl als des Lustspiels war ein einheimischer, aber die Läuterung und Veredlung beider Gattungen vollzog sich unter französischem Einfluß. Schon bei Zeno und viel mehr noch bei Metastasio ist der Einfluß von Corneille und Racine wahrnehmbar, und noch wohlthätiger und kräftigender wirkte Molière auf das italienische Lustspiel. Und dies ist leicht begreiflich; denn die Italiener fanden in den Stücken Molière's Fleisch von ihrem Fleische und Bein von ihrem Beine, nur in schönerer Einkleidung, in kunstvollerer Form. Man kann das Verhältnis Molière's zum italienischen Theater mit einem handelspolitischen Ausdruck als Veredlungsverkehr bezeichnen; der Franzose nahm den aus Italien bezogenen rohen Lustspiel- oder Novellenstoff der früheren Jahrhunderte und machte aus ihm ein Kunstprodukt, das dann wieder nach Italien eingeführt wurde. Sehr gut hat Louis Moland in seinem Molière et la Comédie italienne dieses Verhältnis, besonders in Bezug auf Pietro Aretino's Ipocrita und den Tartüffe, dargestellt.

Zuerst waren es vorzüglich die mehr possenartigen Stücke des Franzosen, wie Le bourgeois gentilhomme, Le malade imaginaire, welche in Italien Beifall fanden, aber bald begannen Fagiuoli und Gigli auch dessen gehaltvollere Stücke, wie Tartuffe und l'Avare, durch Bearbeitungen und Nachahmungen auf die italienische Bühne mit Erfolg zu verpflanzen. Mit den drei Toscanern Fagiuoli, Nelli und Gigli beginnt das moderne italienische Lustspiel, für dessen größten Meister im achtzehnten Jahrhundert es als höchstes Lob galt, der italienische Molière genannt zu werden.

2. Die toscanischen Lustspieldichter.

I. Giov. Battista Fagiuoli, am 24. Juni 1660 in Florenz von gut bürgerlicher Familie geboren, verlor schon in der Jugend seinen Vater, wuchs in kümmerlichen Verhältnissen heran und mußte schon seit seinem vierzehnten Jahre sich selbst den Unterhalt erwerben. Da er seine in der Jesuitenschule begonnenen Studien nicht beenden konnte und das wenige Wissen, das er sich später als Autodidakt erwarb, nicht dazu reichte, ein einträgliches Amt bekleiden zu können, mußte er sich mit Schreiberstellen begnügen. Er konnte es schon als Glücksfall betrachten, als der päpstliche Nuntius Santa Croce den schon Dreißigjährigen als Sekretär nach Polen mitnahm und ihm einen Gehalt von zehn Scudi monatlich zahlte, wovon er noch seine alte Mutter aushalten mußte. Erst 1694 erhielt er durch Verwendung seines Protektors, des Kardinals Francesco Medici, die Stelle eines Aktuars beim erzbischöflichen Archiv, die übrigens auch mit keinem großen Gehalt verbunden war. Einige Jahre später heiratete er ein Mädchen ohne Mitgift, und da seine Ehe mit Kindern reich gesegnet wurde, geriet er nach dem Tode seines Protektors (1710) in große Not, die erst einigermaßen gelindert wurde, als er ein kleines richterliches Amt erhielt. Doch kam er zeitlebens nicht zum Wohlstande, und ein großer Teil seiner litterarischen Produktion wurde von dem Bedürfnis nach Erwerb hervorgerufen.

Er hatte sich schon früh einigen Ruf als Dichter erworben, und Geschenke für allerlei Gelegenheits-, Huldigungs- und Lobgedichte bildeten, besonders bis zu seinem fünfzigsten Jahre, einen unentbehrlichen Beitrag zu seinem Lebensunterhalte. So hat er auch, wohl in Absicht auf klingenden Lohn, von der ersten Ausgabe seiner Komödien jeden der sieben Bände einem andern Gönner gewidmet. Aber die Natur hatte ihm zur Entschädigung für die fehlenden Glücksgüter ein frohes Gemüt, eine gesunde Konstitution und philosophische Genügsamkeit ver-

liehen. So konnte er geduldig seine Armut, gleichmütig den Tod seiner Kinder ertragen, stets lustig und zu allerlei Späßen aufgelegt bleiben. Er behielt seine gute Laune und sein blühendes Aussehen bis ihn der Tod, bald nach vollendetem zweiundachtzigsten Jahre, erreichte. In seinem von Jugend an geführten Tagebuch ist die letzte Eintragung vom 10. Juli 1742, zwei Tage vor seinem Tode, datiert.

In Toscana herrschte zu Fagiuoli's Zeiten ein ziemlich reges Theaterleben. Außer auf zwei öffentlichen Theatern wurde auch am Hofe, in Klosterschulen, Akademien und auf Privatbühnen ziemlich häufig gespielt, und Fagiuoli, der schon in seiner Jugend bei Liebhabertheatern mitgewirkt hatte, versuchte sich schon früh in Prologen und dramatischen Kleinigkeiten. Er scheint aber auch ein gewisses Regisseurtalent besessen zu haben, und dies mit seiner stets guten Laune und seinem geschmeidigen Wesen verbunden, machten ihn bald zu einer am Hofe beliebten, für Adaptierung und Inszenierung von Lust- und Festspielen unentbehrlichen Persönlichkeit. Er war aber auch ein beliebter Witzmacher, und dies mag die Ursache sein, daß bald nach seinem Tode eine Menge niedriger Späße Anderer ihm zugeschrieben wurde und er der Nachwelt als eine Art von Hofnarr erschien. Sein neuester Biograph Mariano Bencini (Il vero Giov. Batt. Fagiuoli, Turin 1884) verweist alles, was in diesem Sinne von ihm erzählt wird, in den Bereich der Legende, muß aber zugeben, daß der Keim dieser Legende sich schon in der bald nach Fagiuoli's Tode von Giulianelli in der Akademie der Apatisti gehaltenen Trauerrede findet.

Fagiuoli war Mitglied dieser und noch manch' anderer Akademie, selbstverständlich auch der Arcadia. Doch ist von dem Charakteristischen ihrer Poesie bei ihm wenig zu finden. Vom Marinismus hat er sich freilich abgewendet, aber in der Lyrik nahm er sich nicht wie die Arkadier Petrarca und Costanzo zum Muster, sondern ahmte vorzüglich den humoristischen Stil

Berni's nach. Erscheint uns jetzt schon der Witz des Originals veraltet und einförmig, so ist der des Nachahmers für uns noch weniger genießbar, obwohl er seinen Zeitgenossen als einer der besten in diesem Genre galt. Eine Generation später gab Baretti in seiner „Litterarischen Geißel“ ein vernichtendes Urteil über ihn ab, das er sich aber wohl ohne Kenntnis von dessen Lustspielen gebildet hat. Er nannte ihn den Fürsten der Langweilmacher, einen seichten kraftlosen Schwätzer, ohne Witz und Phantasie, dem neunundneunzig von den einem Dichter unentbehrlichen hundert Eigenschaften fehlen.

Und auch wir können über den größten Teil der Lyrik Fagiuoli's kein viel milderes Urteil als der ungehobelte Piemontese abgeben. Besonders schwer zu ertragen ist uns ihre endlose Einförmigkeit. Wer hat jetzt Geduld, die 106 Sonette an Ateste, in denen das beschauliche Leben und süße Nichtsthun gepriesen werden, oder die bänkelsängerartigen „Capitoli“ in Terzinen zum Lob der Katzen, der Kürbisse oder des Schlafrocks, zum Tadel des Hundes u. dergl. zu lesen. Aber unter dieser Masse faden, langweiligen Geschwätzes finden wir doch ungefähr ein Dutzend Capitoli voll originellen, liebenswürdigen Humors mit in anheimelnder Gemütlichkeit vorgetragener heilsamer Lebensweisheit. So die Schilderung seiner Reise nach Rom und des dortigen Aufenthaltes, der Theatervorstellung am großherzoglichen Hofe, zu der ihm der Eintritt verwehrt wurde; dann das zweite Kapitel an seine Frau, mit der Schilderung des Geschwätzes der Kaffeeschwestern und der Klatschsucht der Frauen. Minder gelungen ist die Antwort mit dem Tadel der Männersitten, welche er der Frau in den Mund legt. Ein kleines Meisterstück ist dagegen das erste Kapitel an seine Frau, in welchem auch die Fabel von der Krähe, die sich mit fremden Federn schmückte, recht hübsch erzählt wird. Auch die Vierzeiler, in denen er seinem Sohne abrät, sich der Schriftstellerei zu widmen, sind lesenswert.

Fagiuoli hat zahlreiche Gratulations-, Bitt-, Bettel- und

Dankgedichte an Mitglieder der großherzoglichen Familie gerichtet, aber sie sind meistens in ganz anderm Tone gehalten, als die devoten Lobhudeleien anderer Schriftsteller jener Zeit. Er schlug auch in solchen Gedichten einen scherzhaften, fast familiären Ton an, würzte das fade Lob mit ein wenig satirischem Salz, überzog es mit einem leichten Anflug von Ironie oder Humor.

Dagegen sind seine scherzhaften, prosaischen Vorträge in der Akademie der Apathischen, ihrem Gattungsnamen Cicalata entsprechend, meistens recht fades Geschwätz über abgedroschene Themen. Besser sind die ernsthaften Vorträge, welche oft eine gesunde Moral und vernünftige Lebensregeln enthalten. Aber Fagiuoli's Hauptstärke lag im Lustspiel. Freilich schloß er sich hier der von der Arcadia ausgehenden Reaktion gegen die Entartung des siebzehnten Jahrhunderts an, aber vorurteilsloser und unabhängiger als die andern Akademiker, suchte er nicht einzig und allein in der klassischen Litteratur seine Muster, sondern kehrte zur Natur zurück, studierte und schilderte das Leben seiner Zeit oder nahm sich den größten Lustspieldichter Frankreichs, der fast sein Zeitgenosse war, zum Muster.

Außer einem fünfmonatlichen Aufenthalt in Livorno, dem kaum ein Jahr gedauerten in Polen und einem Besuch in Rom, wohin er den Kardinal Medici als Sekretär begleitete, scheint Fagiuoli sich nicht von Florenz und dessen nächster Umgebung entfernt zu haben. Dieses Stück Italien und seine Menschen kannte er dafür um so besser, und in weiser Selbstbeschränkung begnügte er sich in seinen Lustspielen, nur das darzustellen, was er selbst gesehen und erfahren hatte und verließ, in dieser Beziehung klüger als Goldoni, nie den Boden seiner engern Heimat. Dies bildet seinen größten, aber nicht seinen einzigen Vorzug als dramatischer Dichter.

Schon sein erstes, 1706 in der Akademie degli Acerbi aufgeführtes Lustspiel Gli inganni lodevoli (Lobenswerter Betrug) fand großen Beifall, und wurde dann auf dem Theater

Cocomero fünfzehnmal aufgeführt. Es folgten hierauf „Der bestrafte Geizhals“ (1707), „Die Macht der Vernunft“ (1712), und Fagiuoli ward ein gesuchter Theaterdichter, der Liebling des toscanischen Publikums. Kein einziges seiner Lustspiele[1]) ist durchgefallen und selbst die minder gelungenen sind acht bis neun Mal aufgeführt worden. Auch außerhalb Toscanas, doch wie es scheint, nicht in Venedig und Neapel, fanden sie vielen Beifall, konnten aber wegen des toscanischen Dialekts, in dem manche ihrer Personen sprachen, nicht recht populär werden. Doch war dies nicht die Ursache, daß nicht schon er, lange vor Goldoni, den Ruhm des Reformators des italienischen Theaters sich erwarb. Es ging ihm eben wie so vielen Bahnbrechern und Erfindern, die von Nachfolgern, welche ihr Werk fortsetzten und verbesserten, in den Schatten gestellt, der Vergessenheit anheimfielen. Und doch hat Fagiuoli schon viel entschiedener als Goldoni mit der Commedia dell'arte gebrochen, die übrigens zu seiner Zeit auch nicht Alleinherrscherin auf dem Lustspieltheater war. Noch erhielt sich das niedrige Lustspiel, teilweise spanischen Styls mit seinen Verwicklungen und überraschenden Katastrophen, mit dem Wiederfinden Verlorener oder Vertauschter und den oft unanständigen Späßen und Witzen auf der Bühne. Da brachte Fagiuoli ohne Prätension, ohne sich gerade als Reformator zu gebärden, seine einfachen Lustspiele aus dem florentiner Volksleben, ohne die Charaktermasken, voll gesunder Realistik auf die Bühne. Wenn er auch in manchen Stücken dem herrschenden Geschmack huldigte, so klafft doch zwischen ihm und seinen Vorgängern eine weite Kluft, während der Uebergang von ihm zu Goldoni ein leichter und unmittelbarer ist.

Ganz hat er sich von seinen Vorgängern nicht emanzipiert.

---

[1]) Die Ausgabe von 1734–36 enthält 19 Komödien und 4 Musikdramen, die von 1753 16 Komödien in Prosa, zwei Musikdramen, mehrere Schwänke und dramatische Scherze; einige noch ungedruckte Stücke finden sich handschriftlich in florentiner Bibliotheken.

Wir finden noch in manchen seiner Stücke die Rohheit und niedrige Komik des siebzehnten Jahrhunderts, das Abenteuerliche und Unwahrscheinliche der spanischen und altrömischen Komödie, Schiffbrüche, Wiederauffindungen und Erkennungen u. s. w. oder ein ritterliches Duellmotiv in einem bürgerlich-kaufmännischen Kreise. Spanischen Styls sind La forza della ragione und L'amante esperimentato, während wieder in L'aver cura di donne è pazzia die Resultate verschiedener Erziehung in Nachahmung von Terenzens Adelphi, aber wie in Molière's Ecole des maris an dem Beispiele von zwei Mädchen dargestellt werden. Aus den listigen, die alten Herren zu Gunsten der leichtsinnigen Söhne prellenden Sklaven machte Fagiuoli schlaue Diener, die aber in manchen Stücken schon mehr dem Grazioso der Spanier ähnlich sind. Manchmal bilden auch die Liebschaften von Diener und Kammermädchen die komische Folie zu der ernsten Liebe der Herrschaften. Aus dem italienischen Lustspiel des sechzehnten Jahrhunderts nahm er den lächerlichen pedantischen Erzieher herüber, den er aber etwas harmloser machte.

Aber sein bester und liebster Meister war Molière, den er teilweise seit 1707 kannte, dessen Werke er schon 1713 besaß. Er ahmte ihn in der Tendenz und im Aufbau der Stücke, am meisten aber in der Rückkehr zur Naturwahrheit, zur Schilderung des bürgerlichen Lebens seiner Zeit nach. Selbst einzelne Szenen hat er vom Franzosen entlehnt, so im Cicisbeo sconsolato die Knieeszene, im Marito alla moda das Sesselschieben aus dem Tartuffe. Dagegen ist der eitle, sich für unwiderstehlich haltende, geziert redende Geck Vanesio im Cicisbeo sconsolato eine Schöpfung Fagiuoli's, während wieder Favonio Spantaconi in Nobiltà vuol ricchezza neben manchen originellen Zügen auch solche von Don Quichote hat. Eine köstliche Figur ist auch die alte Menica in Amore non opera a caso. Am originellsten und naturtreuesten ist Fagiuoli in seinen Bauernfiguren. Bencini hält den zuerst 1725 in Florenz,

dann auch 1732 in Wien aufgeführten Cicisbeo sconsolato für sein bestes Stück. Ich möchte eher dem Il vero amore non cura interesse die Palme zuerkennen. Ein so treues, standhaftes Liebespaar wie Nanni und Lena in dieser reizenden Dorfgeschichte findet sich in keinem anderen Stück Fagiuoli's und auch nicht bei Goldoni. Sonst konnten oder wollten beide Dichter ein tieferes Gefühl, eine heiße, alle Hindernisse überwindende Liebe nicht recht zur Darstellung bringen. Und auch die Eltern- und Kindesliebe ist bei Fagiuoli gewöhnlich mehr Pflicht und Sitte als warmes Gefühl. Damit hat er aber vielleicht die Sitten seiner Zeit am wahrsten geschildert.

Seine Lustspiele haben einen trockenen, man möchte sagen geschäftsmäßigen Ton, wenig Verwicklung, wenig Handlung und nicht viel Situationskomik. Der Witz ist am häufigsten Wortwitz, aber dieser oft von unwiderstehlicher Komik. Auch durch Verwechslungen und Quiproquos erzielt er oft höchst komische Effekte. Seine Personen sprechen einfaches echtes Toscanisch, häufig mit Beimischung des Bauerndialekts, aber sie sprechen zu viel. Die einfachsten Dinge werden manchmal mit ermüdender Weitschweifigkeit auseinander gesetzt und Wiederholungen sind nicht selten. Seinem Dialog fehlt die oft so wirkungsvolle Knappheit Goldoni's, wie denn auch seine durchwegs dreiaktigen Stücke stets ungefähr anderthalbmal so groß sind wie die des Venetianers. Die Charakterzeichnung ist bei ihm im allgemeinen eine recht gute, aber manchmal karikiert er zu stark, besonders die Geizigen und Tölpel. Auch bleiben die Personen nicht immer ihrem Charakter getreu und besonders die von ihm als gut und edelmütig angelegten haben manchmal häßliche moralische Flecken. Die jungen Mädchen sind nie naiv, dagegen manchmal naseweis, ungezogen und gar zu heiratslustig.

Man kann nicht sagen, daß Fagiuoli das Theater als moralische Anstalt und sich als Sittenlehrer betrachtete, aber indem er Untugenden und Fehler verspottete, wirkte er doch

belehrend und bessernd. Kein Fehler und keine Lächerlichkeit entging seinem Spott, der Geizhals ebensowenig als der Scheinheilige, der habsüchtige egoistische Gutsherr ebensowenig als der dumme, aber doch stets auf seinen Vorteil bedachte, nicht immer ehrliche Bauer. Er verspottete das eben in die Mode kommende Unwesen der Hausfreunde (Cicisbei) und die gefälligen Ehemänner, die zu den Galanterien ihrer Frauen ein Auge zudrücken, wenn sie nur einträglich waren; er geißelte die unehrlichen Parvenus, ebenso wie die Adeligen mit ihrem Bettelstolz. Aber er ging noch weiter: Er hatte den Mut, die Fresser im geistlichen Gewande zu verhöhnen, wagte es, die Mißstände in der Regierung, die Habgier und Unehrlichkeit der Beamten (in Nobiltà vuol ricchezza, Gli inganni lodevoli, Marito alla moda) mit so scharfer Satire heimzusuchen, daß sein Biograph vermutet, die stärksten Stellen seien bei der Aufführung weggelassen oder erst später unter der freisinnigeren Herrschaft der Lothringer eingeschaltet worden.

Im Vergleich mit den älteren Lustspieldichtern ist Fagiuoli's Ton ein anständiger, doch fehlt es auch bei ihm nicht an Zoten, die übrigens zu seiner Zeit nicht sehr auffielen. Auch seine Moral ist nicht immer die reinste, der Zweck heiligt bei ihm manchmal die Mittel. Aber, ist er nicht gerade in dieser Beziehung am wahrsten? wiederspiegelt er nicht hier am treuesten das Leben seiner Zeit, die Sitten des von den Jesuiten beherrschten Toscana unter den bigotten und depravierten mediceischen Großherzogen?

II. Girolamo Nenci, geb. 1660 in Siena, nahm von seinem Adoptivvater den Namen Gigli an, unter dem er allein gekannt ist. Er beschäftigte sich von Jugend auf mit den verschiedenartigsten Studien, erwarb aber nur in italienischer Sprache und Litteratur gründliche Kenntnisse und wurde zum Professor dieser Fächer am Kollegium Tolomei und an der Universität Siena ernannt. Er war ein lustiger, stets zu allerlei Späßen aufgelegter Mann und überall gern gesehener

Gesellschafter. Sich mit der mündlichen Spaßmacherei nicht begnügend, griff er bald zur Feder, um mit seinen munteren Einfällen in dramatischer Einkleidung auch weitere Kreise zu unterhalten, die Heuchler mit schonungsloser Satire heimzusuchen.

Schon im letzten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts hatte er einige Musikdramen und Texte zu komischen Opern, im Anfange des achtzehnten einige mit Recht vergessene Lustspiele verfaßt. So war er früher Theaterdichter geworden als sein Altersgenosse Fagiuoli, legte aber doch diesem seine Lustspiele zur Beurteilung vor und nannte ihn seinen Meister. Und mit Recht. Denn er steht ihm sehr nach und verdient weitaus nicht das überschwängliche Lob, das ihm Klein in seiner Geschichte des Dramas spendet. Er, der über Fagiuoli fast nur das von Baretti Gesagte nachschreibt, Amenta mit fünf Zeilen abfertigt und Nelli gar nicht erwähnt, widmet Gigli zwanzig Seiten, in denen er u. a. sagt, daß er „hinsichtlich aller wesentlichen Eigenschaften und Erfordernisse des Lustspiels Charakterzeichnung, scharfes Verständnis für das Lächerliche, wenn auch mehr satirisch als komisch Lächerliche, Situationssinn und feste Kunsttechnik an den Tag legt."

In der That kann man aber Gigli kaum als italienischen Original-Lustspieldichter betrachten; denn sein bestes Stück, der Anfang 1711 erschienene Don Pilone ist nicht, wie er in der Vorrede angiebt, eine Nachahmung, sondern eine Umarbeitung, man könnte fast sagen Uebersetzung von Molière's Tartuffe, in der selbst die Namen aller Personen beibehalten sind. Auch läßt er die Handlung in einer Stadt Frankreichs spielen. Was er einfach übersetzte, hat er nur durch Umwandlung der französischen Verse in mit florentiner Idiotismen gespickte Prosa auf ein etwas niedrigeres Niveau herabgedrückt. Was er hinzufügte, wie die Scenen, in denen über die Unterbringung Marianas in einem Nonnenkloster verhandelt wird, oder die Häufung der Schandthaten Pilones (Tartuffes), den er zum getauften Juden, Falschmünzer, Bigamisten u. s. w. macht, — ist ohne

Witz und ganz überflüssig. Unverzeihlich roh und ganz ungeschickt ist auch die Art, wie er den Charakter Pernellas entstellte. Er läßt sie in habsüchtiger Weise ihrem Enkel (Damis bei Molière) dreißig Louisdor, welche ihm Valère geliehen hatte, entlocken und für sich behalten.

Auch Gigli's andere Lustspiele, wie I vizj correnti all' ultima moda, Le furberie di Scapino, Il marito più onorato del suo bisogno u. s. w., sind Nachahmungen oder Bearbeitungen französischer Stücke. Ganz original ist er nur in dem 1716 geschriebenen Stücke La sorellina di Don Pilone mit dem langen Nebentitel: „Der bei der Dienerin mehr als bei der Herrin geehrte Geiz". Aber auch hier haben wir es mit einem scheinheiligen Heuchler, Don Pilogio, zu thun, während die geizige Frau Egidia nicht so wie Molières Orgon betrogen wird, sondern zum Nachteile ihres Gatten mit dem Heuchler einverstanden ist. Sie ist also das geistige Schwesterchen Pilone's, welche dem Lustspiel den Titel gab. Wie Don Pilogio, der aus seinem Hause ein Mittelding von Harem und Nonnenkloster macht, für einen frommen Mann gehalten werden kann, ist freilich schwer zu begreifen. Aber das Stück ist doch recht unterhaltend, die Art, wie der Heuchler und die geizige Frau von ihrem Gatten, seinem Freunde und seinem Sekretär entlarvt und in ihren eigenen Schlingen gefangen werden, ist von köstlicher Komik und noch zwerchfellerschütternder ist der Kampf der ekelhaften, dummen alten Magd Credenza zwischen der Sorge um ihren guten Ruf und der Sehnsucht nach einem Gatten und einer guten Mitgift. Daß der Heuchler Pilogio sie schließlich zur Strafe heiraten muß, befriedigt unser Rechtsgefühl mit der echt komischen poetischen Gerechtigkeit. So könnte wohl diesem Stück allein ein großer Teil des von Klein gespendeten Lobes gebühren, wenn es nicht von manchen entsetzlichen Roheiten in Reden und Situationen beschmutzt und wenn die Schlußscenen nicht gar zu possenhaft und unwahrscheinlich wären.

Was uns aber noch mehr verletzt, ist, daß Gigli in diesem Stück Vorgänge aus seiner eigenen, nicht eben friedlichen Häuslichkeit auf die Szene brachte und in der ekelhaft geizigen, ihren Mann bestehlenden, bösen Egidia seine eigene Gattin darstellen wollte. In Wirklichkeit war aber seine Frau, die er im Alter von fünfzehn Jahren geheiratet und die ihm zwölf Kinder geboren hatte, ihm gegenüber im Rechte. Sie hat ihn nicht bestohlen, sondern nur, nachdem er sein Vermögen verschwendet hatte, den Rest ihrer Mitgift in Sicherheit bringen wollen.

Erwähnung verdient auch seine „Tragikomödie" Un pazzo guarisce l'altro. Der eine Narr ist Don Quixote, der andere Prinz Ramiro von Andalusien, der den hinter einem Gemälde versteckten Verräter Rodrigo in derselben Weise ersticht, wie Hamlet den Polonius. Aber Rodrigo bleibt am Leben, und das verworrene geistlose Stück hat auch sonst keine Aehnlichkeit mit Shakespeares Tragödie.

Einen besseren Stoff zu einer Tragikomödie, als seine Familienzerwürfnisse, hätte Gigli in einer anderen Episode seines eigenen Lebens, die uns auch in die damaligen litterarischen und politischen Verhältnisse einen interessanten Einblick gewährt, finden können: Während er seine Lustspiele schrieb, gab er auch die Werke der heiligen Katharina von Siena in vier Bänden heraus, denen er als fünften im Jahre 1717 ein Wörterbuch der darin vorkommenden seltenen oder schwer verständlichen Worte folgen ließ, dabei gar mannigfache Gelehrsamkeit auskramend. Hätte er sich damit begnügt, so wäre es wohl nicht besser und nicht schlechter als viele andere Werke der italienischen Philologen jener Zeit ausgefallen. Aber Gigli schrieb sein Wörterbuch ungefähr in der Weise wie anderthalb Jahrhunderte später sein Bewunderer Klein die Geschichte des Dramas. Er beobachtete keine Proportion, widmete zum Beispiel dem Worte Pronunzia ein Drittel des ganzen Werks — machte Abschweifungen auf andere Gebiete, mischte allerlei Anekdoten, gute und schlechte Witze hinein, zitierte seine Lustspiele und

machte sich über seine Frau lustig. Dabei kehrte er seinen Sieneser Lokalpatriotismus aufs eifrigste heraus, griff Florenz und dessen Herrschaft in sprachlichen Dingen, sowie die Akademie der Crusca, obwohl er deren Mitglied war, in überaus lebhafter, wenn auch zum Teil wohlbegründeter Weise an.

Heutzutage würde man solches Vorgehen höchstens mit Ausschließung aus der Akademie bestrafen. Aber in jener Zeit war man empfindlicher und strenger — wunderte sich doch Apostolo Zeno schon beim Erscheinen der ersten Lieferungen, daß man den Druck erlaubt habe. Es scheint auch, daß manche Frömmler und Heuchler, die sich in den Personen seines Pilone und Pilogio getroffen fühlten, das Feuer schürten. Selbst Angriffe auf die Dynastie der Medici wurden im Wörterbuch aufgestöbert. So brach denn im Herbst 1717 ein Sturm gegen den armen Gigli los. Man schloß ihn aus der Crusca aus, und in Rom wurde der Druck des Wörterbuchs, das bis zum Worte Ragguardare gediehen war, eingestellt. Die bereits gedruckten Bogen wurden, so weit man ihrer habhaft werden konnte, in Florenz durch Henkershand verbrannt. Das ganze Werk wurde überdies auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt, der Autor, der außerdem der Abfassung einer Schmähschrift auf Crescimbeni beschuldigt wurde, aus Rom ausgewiesen, aus Toscana verbannt. Die Verfolgung mag wohl, wie Muratori damals in einem Briefe an Marmi sagte, den Preis des Buches durch den Reiz des Verbotenen erhöht haben, aber für den armen Autor, der sich nach Viterbo zurückziehen mußte, kam das ganze Verfahren beinahe einer Vernichtung seiner Existenz gleich. Er unterließ es daher nicht, in demütiger Weise zu widerrufen und um Verzeihung zu bitten. Ja er erniedrigte sich sogar zu der Erklärung, er hätte nicht aus Ueberzeugung, sondern im Zorn und um den Freigeistern zu gefallen geschrieben. Und nach diesem Widerruf bedurfte es noch der Verwendung der Schwiegertochter des Großherzogs, um ihm die Rückkehr nach Toscana möglich zu machen. Aber er genoß nicht lange

die Heimat. Die Aufregungen und Demütigungen der letzten Jahre hatten seine Gesundheit ruiniert, und er starb schon am 4. Januar 1722.

III. Auch der um 1670 in Siena geborene Jacopo Angelo Nelli ist, wie Fagiuoli, ein spezifisch toscanischer, ja man könnte sagen florentiner, bürgerlicher Lustspieldichter. Er führt uns nie aufs Land, und seine durchwegs dreiaktigen Stücke in Prosa spielen meistens in Florenz, hie und da auch in Siena, Pisa, Rom und Bologna. Eine interessante, verwickelte Handlung zu erfinden, ist nicht seine Sache; aber er hält sich auch fern von allem Abenteuerlichen, Phantastischen, wie wir es zuweilen noch bei Fagiuoli finden, und bleibt in der Sphäre des Mittelstandes. Fast nie steigt er zu höheren Gesellschaftsklassen hinauf, und die niedrigeren erscheinen bei ihm meistens nur als Episodenfiguren, mit Ausnahme der auch ihm noch unentbehrlichen, die Knoten knüpfenden und lösenden, für ihre Herrschaften handelnden und betrügenden, dabei ihren eigenen Vorteil nicht vernachlässigenden Diener und Kammerzofen. Selbst wo er ein älteres Lustspiel, mit Personen aus den höheren Ständen als Vorlage benutzte, degradierte er sie. So hat er aus der fürstlichen Gesellschaft in Moreto's Desden con el desden in seinem L' amante per disprezzo eine solche von ziemlich ungehobelten toscanischen Bürgersleuten gemacht. Dabei hat er aber durch vermehrte Handlung und Weitschweifigkeit das reizende Stück entstellt. Ebenso ging es ihm dort, wo er Molière'sche Stücke nachahmte. So ist die Haupthandlung in Serve al forno der in der École des femmes sehr ähnlich, aber es ist doch alles plumper durchgeführt und die Verbindung mit der Nebenhandlung, welche dem Stücke den Titel giebt, eine ganz unorganische. Freilich geben diese florentiner „Dienstmädchen beim Bäcker" Gelegenheit zu einigen recht komischen Szenen im Volksdialekt, aber sie reichen doch nicht an ähnliche Genrebilder Goldoni's aus dem venetianischen Volksleben hinan.

Nach seiner eigenen Angabe hat Nelli seine Dottoressa

preziosa nach den Précieuses ridicules und den Femmes savantes gearbeitet. Außerdem finden wir aber auch im Viaggiatore affettato manche Einzelheiten aus den Précieuses, im Matrimonio per astuzia einiges aus dem Avare und in der Serva padrona manches aus dem Bourgeois gentilhomme. Aber alles ist bei ihm ins spezifisch Toscanische übertragen. Aus dem alten Inventar des Lustspiels übernahm er den Geizigen, den Aufschneider, den Pedanten, den Adelsstolzen, den Zerstreuten, den verliebten Greis, den Pantoffelmann und als Mittel zur Führung der Handlung: Mißverständnisse, Behorchen (das paño aus der Requisitenkammer des spanischen Dramas), Verkleidungen u. drgl. Gewöhnlich ist es ein Diener, der unter den verschiedenartigsten Gestalten und Verkleidungen — als Verrückter, als neapolitanischer Coviello, als französischer Schneider, als betrunkener deutscher Soldat, als tauber, ja einmal sogar als blinder (!) Maler — erscheint, um im Interesse seines Herrn zu täuschen und zu betrügen.

Aber Nelli hat auch viele originelle aus dem Leben seiner Zeit herausgegriffene Figuren. So in dem recht hübschen Konversationsstück Il geloso in maschera den Eifersüchtigen, der stets seine Eifersucht zu verleugnen und zu verheimlichen bestrebt ist, „da man ja nach der neuen Mode der Frau alle Freiheit lassen müsse und gar nicht eifersüchtig sein dürfe". Ferner den Faccendone, der aller Welt Geschäfte besorgen will, dabei seine eigenen vernachlässigt und in arge Verlegenheiten gerät; den verliebten Geizhals, die Haushälterin, welche das ganze Haus beherrscht.

Originell und an Raimunds Alpenkönig und Menschenfeind, zu dem die Idee vielleicht über das italienische Theater in Paris gelangt ist, erinnernd, ist auch im Tormentatore di se stesso die Art, wie der jähzornige Melancholiker kuriert wird, indem der Diener seine Manieren übertreibend nachahmt und ihm gleichsam wie in einem Spiegel sein verzerrtes Bild zeigt.

Bei Nelli finden wir auch schon den uns höchst modern vorkommenden Raisonneur der Dumas'schen Komödien, der als Vertreter des gesunden Menschenverstandes oder der konventionellen Moral seiner Zeit durch das Stück schreitet und als Unbeteiligter gelegentlich in die Handlung eingreift.

Nelli's Stil ist rein toscanisch, einfach und klar, sein Dialog lebhaft und natürlich. Er ist minder weitschweifig als Fagiuoli, aber er läßt mitunter seine Personen gar zu viel Sprüchwörter gebrauchen, karikiert manchmal übermäßig und sinkt oft zu niedriger Komik herab. Dagegen ist er mit Zoten und Zweideutigkeiten sehr sparsam. Sein Zweck ist oft ein moralischer, und die poetische Gerechtigkeit wird von ihm nie verletzt. Seine Satire ist mild und wagt sich — im Gegensatz zu Fagiuoli — nie an öffentliche Angelegenheiten heran. Die Knoten sind bei ihm meistens gut geschlungen, aber die Lösung ist mitunter eine gewaltsame, unwahrscheinliche, mit plumpen Mitteln bewirkte. Die Charaktere sind meistens gut gezeichnet und erleiden selten so unwahrscheinliche Veränderungen wie der Zerstreute im gleichnamigen Stück, der sich hin und wieder nur zerstreut *stellt*, oder wie die schlaue heuchlerische Haushälterin in La serva padrona, die sich auf höchst plumpe Weise betrügen läßt. Zuweilen gelingt es Nelli auch, eine folgenrichtige Charakterentwicklung, einen seelischen Konflikt oder eine innige standhafte Liebe ohne falsche Ziererei darzustellen. Worin er aber die gleichzeitigen Lustspieldichter, ja selbst den ihm sonst weit überlegenen Goldoni übertrifft, das sind seine Mädchengestalten. Sie sind nicht alle in derselben Form gegossen, sondern jede hat ihre eigentümlichen Züge. Sie sind mehr sentimental als naiv; sie wollen freilich heiraten, aber nicht den ersten Besten, um nur unter die Haube zu kommen, sondern den Mann, den sie lieben. Sie verteidigen das Recht ihrer Liebe gegen die Eltern, aber ohne den Respekt und die Kindespflicht zu verletzen.

Wie seine Nachfolger Goldoni und Chiari und wie in

unserer Zeit Alexander Dumas, so schickte manchmal auch Nelli seinen Stücken Verteidigungen voran, in denen er Fehler zu entschuldigen, Kritiken zu widerlegen suchte. Er that dies aber nicht in Vorreden, sondern in an bestimmte Personen gerichteten Briefen.

Ueber seine Lebensumstände ist sehr wenig bekannt, selbst das Jahr seiner Geburt ist nicht ganz sicher. Er war selbstverständlich Mitglied der Arkadia, stand mit vielen Gelehrten in freundschaftlichem Verkehr und hielt sich längere Zeit in Rom und Florenz als Hauslehrer bei der Familie Strozzi auf. Er besaß mannigfaches Wissen und hat außer ungefähr zwanzig Lustspielen, die aber nicht alle gedruckt sind, auch ein Trauerspiel Il Pompejano, Gedichte im Genre Berni's und eine italienische Grammatik geschrieben. Dann hat er mit Benutzung von Gigli's Manuskripten, dessen Vocabolario Cateriniano fortgesetzt und vollendet. Durch das traurige Schicksal seines Vorgängers gewarnt, schrieb er es in sachgemäßem nicht provozierendem Tone. Der Lustspieldichtung hat er sich erst im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts eifriger zugewendet und sie bis zu seinen letzten Lebensjahren — er starb 1766 — fortgesetzt.

3. Die neapolitanischen Lustspieldichter.

Als einer der ersten Reformatoren und Reiniger des Theaters wird von manchen italienischen Litteraturhistorikern der Neapolitaner Niccoló Amenta (1659—1719) genannt.

Obwohl er auch der Partei der Litteraturreformer angehörte — wer gehörte damals nicht zu ihr? — und als „Pisandro Antiniano“ eine arkadische Akademie in Neapel gründete, so kommen doch diese Ehrentitel ihm nur in sehr beschränktem Maße zu. Da aber seine, teils in den letzten Jahren des siebzehnten, teils in den ersten des achtzehnten Jahrhunderts erschienenen, sieben durchaus fünfaktige Lustspiele in Prosa ihrer Zeit großen Beifall fanden, auch außerhalb Neapels, die

Giustina 1721 in Wien — aufgeführt, wiederholt gedruckt und einige sogar ins Englische übersetzt wurden, so können sie hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Amenta arbeitet noch ganz mit dem Personal und den Kunstgriffen des römischen Lustspiels und des italienischen des sechzehnten Jahrhunderts, ahmt Plautus und Terenz direkt und indirekt nach.

Seine „Gostanza" ist eine Bearbeitung von Secchi's Inganni (1547), anderes hat er, wie Scherillo nachgewiesen hat, aus Pietro Aretino und andern Lustspieldichtern des sechzehnten Jahrhunderts genommen. Stets finden wir bei ihm den verliebten, heiratslustigen, manchmal geizigen „Alten", den Sohn, welcher sich gegen die ihm vom Vater bestimmte Gattin sträubt, da er anderweitig verliebt oder gar heimlich vermählt ist; ferner den lächerlichen, mitunter verliebten Pedanten, den Schmarotzer, den feigen Prahlhans (miles gloriosus), der stets ein neapolitanischer Kapitän ist und im Dialekt seiner Heimat spricht, die Dirne mit ihrem Zuhälter und die höchst tugendhafte Sklavin, welche gewöhnlich als verloren gegangene Tochter des „Alten" wieder erkannt wird und endlich die unentbehrlichen Diener, welche im Interesse ihrer jungen Herren intriguieren, lügen und die Alten betrügen. Sie sind gewöhnlich männlichen Geschlechts wie ihr Vorbild, der Sklave des römischen Lustspiels — die neugierigen, schlauen, schnippischen, noch jetzt auf den Bühnen herumtrippelnden Kammerzofen finden wir erst bei den toscanischen Lustspieldichtern. Dagegen kommt bei Amenta manchmal eine alte Amme oder Bonne, die Balia, vor, welche bis zur Verheiratung ihres Nährkindes oder Zöglings im Hause bleibt, stets für ihn Partei nimmt, seine losen Streiche zu fördern oder zu bemänteln sucht. Sie ist von urwüchsiger Grobheit, nicht sehr skrupulös, aber uneigennützig und erscheint in Goldoni's Serva amorosa in veredelter Gestalt.

Amenta, ein Advokat mit wenig Prozessen und viel freier Zeit, scheint nur ein wenig davon seinen Lustspielen gewidmet

zu haben, denn er arbeitete sehr schnell, schrieb z. B. die „Carlotta“ in einigen Tagen und hat seine Phantasie nicht sehr angestrengt. Seine Stücke unterscheiden sich fast nur durch die verschiedene Gruppierung der Personen und Ordnung der Zwischenfälle, als ob man sie in einem Kaleidoskop herumgeschüttelt hätte. Jedes Stück für sich ist recht amüsant, liest man aber mehrere hintereinander so wirkt die Gleichförmigkeit sehr ermüdend. Ebensowenig Abwechselung als in Charakter und Handlung finden wir in Zeit und Ort, denn Zeitkostüm und Lokalfarbe fehlen seinen Stücken gänzlich. Als Ort der Handlung wird gewöhnlich eine Stadt Toscanas, nur einmal Neapel, angegeben, aber sie könnte ebenso gut in Mailand oder Rom, ja sogar außerhalb Italiens vor sich gehen. Die Personen haben wohl italienische Namen und gehören meistens dem Bürgerstande an, aber ihr Thun und Treiben hat nichts von dem des italienischen Mittelstandes im achtzehnten Jahrhundert und nur sehr selten findet sich eine satirische Anspielung auf des Dichters Landsleute und Zeitgenossen.

Die Ungeheuerlichkeiten und Maßlosigkeiten der Lustspieldichter des siebzehnten Jahrhunderts hat Amenta wohl vermieden, aber die Fabel ist bei ihm doch manchmal noch sehr unwahrscheinlich. Er galt seinen Zeitgenossen für anständiger und moralischer als seine Vorgänger, und vornehme Damen nahmen die Widmungen seiner Stücke an; uns erscheint er aber oft roh, unmoralisch und von cynischer Unverschämtheit. In der „Carlotta“ ist der Alte in seine eigene Tochter, die er freilich als solche nicht kennt und für eine Sklavin hält, verliebt und macht ihr unanständige Anträge. Seine zweite Tochter giebt er für einen Sohn aus und läßt sie Männerkleider tragen, um einer Erbschaft nicht verlustig zu gehen. Diese Tochter legt wieder im geheimen Frauentracht an und hat eine Liebschaft, die nicht ohne Folgen bleibt. Am Schlusse klären sich freilich alle Mißverständnisse auf. Die Verkleidete darf wieder öffentlich die Frauenkleidung tragen und heiratet ihren

Liebhaber; die Sklavin wird als die verlorene Tochter erkannt und kommt ebenfalls unter die Haube. Der Alte, der ihr im ersten Akt nachstellte, giebt im fünften als zärtlicher Vater seinen Segen zu ihrer Heirat.

In der „Dienerin" (Fante) verlieben sich fast alle Männer in das als Mann verkleidete Dienstmädchen, was Anlaß zu zweideutigen Reden und rohen Zankszenen zwischen dem „Alten" und seiner Ehehälfte giebt. Doch finden wir in diesem Stück, das vielleicht das beste Amenta's ist, auch eine reine, standhafte Liebe und einige rührende Szenen. Fehlerhaft ist darin nur, daß nicht die vielen Intriguen und Verkleidungen, sondern der Zufall die Lösung herbeiführt. Auch in den andern Stücken finden sich mitunter anständige, gefühlvolle junge Mädchen, aber auch recht emanzipierte und im Reden zu ungenierte.

Die jungen Männer — erste Liebhaber, von denen gewöhnlich zwei in jedem Stück, also im ganzen ein Dutzend in Amenta's Werken vorkommen — sind eben solche, von denen zwölf aufs Dutzend gehen. Sie sind schön, verliebt, mutig, ein bischen liederlich, aber ohne individuelle geistige Physiognomie, und müssen in allen Schwierigkeiten und Verlegenheiten zur Schlauheit der Diener ihre Zuflucht nehmen.

Die wesentlichen Vorzüge Amenta's im Vergleich mit seinen Vorgängern sind der doch etwas anständigere Ton seiner Stücke und die korrektere, elegantere Sprache. Amenta ist kein Sprachkünstler, aber er schreibt ein einfaches flüssiges Italienisch, ohne in äffische Nachahmung älterer Muster zu verfallen und ohne viel florentiner Idiotismen.

Dagegen werden an seinen 30 litterarischen, historischen, kritischen und satirischen Aufsätzen, Rapporti di Parnaso (1710), der zu blühende Styl und der Ueberfluß an veralteten Ausdrücken getadelt. Sie enthalten vieles, was für uns nicht mehr das geringste Interesse hat, aber hie und da auch eine treffende Bemerkung, einen guten Witz. Amenta's Tadel trifft die schlechten Aerzte und Advokaten so gut wie die nur auf reich-

liches Einkommen bedachten Professoren. Er verspottet die Ruhmredigkeit unwissender junger Leute und die gegenseitige Lobesassekuranz der Dichter, wobei auch Tasso nicht geschont wird. Seine Satire trifft fast nur Dichter und Gelehrte früherer Jahrhunderte und ist im allgemeinen mild und gemessen. Auffallend ist daher die heftige Tirade, welche er Pietro Aretino gegen die schlechten Monarchen in den Mund legt. Er nennt sie die ärgsten Heuchler (wörtlich die besten Färber), welche unter dem Vorwande der Religion tausende von Mordthaten und Grausamkeiten begehen und von glorreichen, glänzenden Erwerbungen sprechen, wenn sie sich fremdes Gut aneignen, stehlen, rauben, mit ruchlosen Brandstiftungen Städte zerstören und ganze Länder verwüsten, „weil es die Politik verlangt".

Von Amenta's Gedichten verdienen nur die erst nach seinem Tode erschienenen Capitoli erwähnt zu werden. Auch einige Schriften über Grammatik und Stilistik, sowie eine Verteidigung von Muratori's Poetik hat er verfaßt.

Ungefähr um dreißig Jahre jünger als Amenta war ein anderer Neapolitaner, Domenico Barone Marchese von Liveri, geboren zwischen 1685 und 1690, gestorben 1757. Er hat ein Dutzend an Verwickelungen und Personen überreiche, gewöhnlich mit einigen Heiraten endigende Komödien geschrieben, welche zwischen 1735 und 1757 gedruckt und in Neapel aufgeführt wurden. Er scheint viel Talent und noch viel mehr Eifer für das Theater besessen zu haben, und es ist charakteristisch, daß wir seinen Namen zuerst 1703 gelegentlich einer Schüler-Vorstellung im adeligen Institut zu Neapel, bei der er die Rolle des Pylades in einem Musikdrama Clytaemnestra spielte, erwähnt finden. Später richtete er sich, wie Croce in seiner Geschichte der neapolitanischen Theater erzählt, auf seinem Landgute bei Nola ein Haustheater ein, wo er seine Stücke, von Freunden und Landleuten, die er selbst einschulte, aufführen ließ. Es kamen Zuschauer aus der Umgegend und aus Neapel und der Ruhm seines Theaters, der Anständigkeit und Moralität

seiner Stücke drang bis zum königlichen Hofe. Schon 1735 hatte er die Ehre, seine Komödie „Die Gräfin“ vor dem jungen Könige in dessen Palast aufzuführen und sechs Jahre später wurde ihm die Direktion des königl. Theaters von San Carlo übertragen.

Die Aufführung seiner Stücke — Il Cavaliere, l'Abate, il Corsale, gli Studenti u. s. w. — dauerte gewöhnlich sechs bis sieben Stunden, nicht so sehr wegen des Reichtums an Handlung und der vielen Personen, als wegen des unendlich weit ausgesponnenen Dialogs, der überdies in der nachlässigsten und inkorrektesten Sprache, teilweise in neapolitanischem Dialekt geführt wurde. Die meistens unsinnige Handlung folgt manchmal spanischem Muster, und ein Stück Liveri's zu lesen ist, wie Croce mit Recht sagt, eine wahre Qual. Etwas unterhaltender ist nur il Cavaliere, aus dem sich mit einigen Kürzungen ein gutes Stück machen ließe. Im Gegensatz zu den lokalpatriotischen Venetianern läßt er gern einen ehrlichen aber dummen Neapolitaner auftreten, der ausgebeutet oder betrogen wird. Die Mädchen benehmen sich bei Liveri oft unweiblich, ja geradezu frech, und auch die Frauen haben nichts Sympathisches. Im Governatore ist dessen Gattin eine Trinkerin. Um poetische Gerechtigkeit kümmert er sich wenig, und die Lösung der verworrenen Intriguen erfolgt gewöhnlich in plumper Weise.

Was trotzdem seinen Komödien so vielen Zulauf verschaffte und das Publikum eine ganze Nacht auf den Bänken festhielt, waren, neben manchen recht komischen Szenen aus dem Volksleben, die Ausstattung, die außerordentlich sorgfältige Inszenierung und Einstudierung. Man erzählt, daß er einmal bei der Probe einen Schauspieler zweiunddreißig Mal einen Seufzer wiederholen ließ, bevor er sich zufrieden erklärte und rühmte besonders seine Arrangierung von Volksszenen, prunkvollen Aufzügen und dergl., wobei man vergaß, sich im Theater zu befinden und die wirklichen Vorgänge zu sehen glaubte. Nach Signorelli's An-

gabe hat Goldoni in seinem Filosofo inglese das gleichzeitige Konversieren und Agieren einiger Personengruppen auf der Bühne Liveri in ungeschickter Weise nachgeahmt und dies soll ihm, wie Salfi in seinem Saggio storico critico della commedia italiana behauptet, auch Diderot zum Teil nachgeahmt haben.

Im Genre der Lustspieldichter des sechzehnten Jahrhunderts schrieb noch um 1750 der venetianische Geistliche Vincenzo Rota (1703—1785) einige Komödien — La zoccoletta pietosa, La morte viva, La fantasima u. dergl. — Der etwas kaustische Mann, der auch musikalisch war, strickte und malte, hat auch lateinische und italienische Gedichte, sowie einige lateinische, von ihm selbst ins Italienische übersetzte Dialoge geschrieben, in denen er seinen Landsmann Facciolati arg mißhandelte.

4. Die ersten Reformer der Tragödie.

I. Als einer der ersten und bedeutendsten Reformatoren des italienischen tragischen Theaters erscheint der Historiker Scipio Maffei, der nicht blos die rohen Stücke des siebzehnten Jahrhunderts, sondern auch die Werke der großen französischen Tragiker mit den unvermeidlichen Liebesaffairen ihrer Helden von der Bühne verdrängen wollte. Nachdem sein mit Hilfe Riccoboni's unternommener Versuch, dies durch die italienischen Tragödien des sechzehnten Jahrhunderts zu bewirken, mißlungen war, griff er selbst zur Feder und schrieb (1713) in zwei Monaten nach griechischem Muster sein fünfaktiges Drama „Merope“ in Versen, aber ohne Chöre. Das Stück, in dem die sinnliche Liebe durch die kannibalisch racheburstige Mutterliebe ersetzt wird, erregte große Sensation, wurde vielmals aufgeführt, im Laufe von sechzehn Jahren dreißigmal und im ganzen mehr als sechzigmal gedruckt, ins Deutsche, Französische, Englische, Spanische und selbst ins Russische übersetzt. Es fand vielen Beifall seitens der gelehrten Kritiker, aber auch manchen Tadel und rief eine ganze Litteratur hervor, aus der Lessings aus-

führliche, sich nicht blos auf Maffei's Stück beschränkende Untersuchung in vierzehn Stücken der Hamburgischen Dramaturgie selbstverständlich glänzend hervorragt. Und wie Maffei nicht der erste war, der den halbmythischen Meropestoff dramatisierte — er hatte in Italien allein vier Vorgänger — so rief er auch zwei so berühmte Nachahmungen wie die Voltaire's und Alfieri's hervor. Ja, auch Metastasio's „Ciro" ist teilweise Nachahmung der Merope.

Wenn auch ein großer Teil der von Maffei's Drama hervorgebrachten Wirkung der Zeit, in der es erschienen, zuzuschreiben ist, wenn es auch nicht zu den großen Meisterwerken des Theaters gehört und jetzt wohl nur noch von Litteraturhistorikern gelesen wird, wenn es auch weniger das Werk eines genialen Dichters als eines nüchternen Archäologen und Historikers ist, freilich auch nicht eines „unter Kirchenvätern und Diplomen vergrabenen", wie Lessing meinte, so ist es doch nicht ohne dauernden inneren Wert. Gerade die ausführliche, wenn auch vieles tadelnde Besprechung, die ihm Lessing ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen widmete, beweist, wie lange seine Nachwirkung anhielt. Und wieder manches, was von den strengen klassizistischen Kritikern des vorigen Jahrhunderts getadelt wurde, das Unruhige und Spannende, das von den antiken Vorbildern Abweichende, man könnte wohl sagen Romantische, gehört nach unserer Anschauung eher zu den Vorzügen des Stücks, das aber auch manches Rohe, unser Gefühl Verletzendes enthält. Das Lob des Romantischen würde Maffei selbst freilich entschieden abgelehnt haben, denn das war es ja, was er am französischen Drama am meisten auszusetzen hatte, wie er überhaupt, bei aller Hochschätzung der Gelehrsamkeit der Franzosen von ihrer Poesie eine sehr geringe Meinung hatte. „Ihre Dramen", sagt er in seiner scharf tadelnden Kritik von Corneille's Rodogune, „sind im romantischen Geschmack" — das Wort romanzesco wohl zum ersten Male in Italien in diesem Sinne gebrauchend — „und wer sich an den gewöhnt,

verliert alles Verständnis für Wahrheit und Natur, für das Vorzüglichste jeder Poesie".

Zur Naturwahrheit im modernen Sinne fehlt aber seiner Merope noch Vieles, und ein klassisches Stück von griechischer Schönheit und Einfachheit, wie er wollte, ist sie auch nicht geworden. Alfieri, der strenge Klassiker, hat in seiner Merope das, was er an der Maffei's tadelte, zu vermeiden gesucht und in seinem um ein Drittel kleineren Stück glücklich alles stärker pulsierende Leben ertötet, so daß es fast wie das Gerippe des Maffei'schen aussieht.

Wie dem Drama, so wollte Maffei auch dem Lustspiel den Weg weisen, das Theater von dem Unwesen der Stegreifkomödie reinigen und schrieb zu diesem Zweck (1728) sein fünfaktiges Stück in reimlosen Versen Le cerimonie, das er für ein Lustspiel hielt. Die Idee, die umständlichen, ceremoniösen Manieren, die übertriebenen, weitschweifigen Höflichkeitsphrasen der damaligen Gesellschaft zu verspotten, war eine recht gute, aber ein so furchtbar ernster Gelehrter wie Maffei, der nicht eine Spur von Witz besaß, war nicht der Mann, sie glücklich auszuführen. So ist denn auch das Stück, wenn es auch, wie Maffei's Verehrer Becelli berichtet, in Venedig zehn Mal mit Beifall aufgeführt wurde, ein gar klägliches Machwerk. Die Ceremoniösen, welche lächerlich gemacht werden sollen, wirken nur Langweile erregend, und das Liebespaar, das im Kontrast mit Jenen die einfachen Sitten zum Ausdruck bringen soll, benimmt sich ganz roh und gefühllos, so daß wir am Ende, ganz gegen den Willen des Autors, gegen die Liebenden, für die von ihnen, übrigens sehr plump, hintergangenen Kandidaten der Konvenienzheirat Partei nehmen. Für den schalen Inhalt entschädigt keine schöne Form. Die Verse klingen mitunter ganz wie Prosa und das allzu häufige Enjambement, womit der Dichter auch komische Effekte zu erzielen vermeinte, wirkt geradezu unangenehm nervenreizend. Wortteilungen wie

. . . . che svanirà subita-
Mente ogni tristezza

oder

. . . . una vedova di venti-
Quattro anni

sind nicht selten. — Edler und korrekter ist die Diktion in der Merope, aber auch hier streifen die reimlosen Verse mitunter an die hausbackenste Prosa.

Auch ein Musikdrama, La fida ninfa, mit den üblichen Verwandlungen und eingeschalteten Ballets, hat Maffei geschrieben, das 1730 noch vor der Aufführung gedruckt wurde. Es ist nicht besser, vielleicht noch etwas schwächer als die minder gelungenen Stücke Zeno's. Ueber den Erfolg der Aufführung weiß uns der redselige, allezeit getreue Verehrer Becelli in der Vorrede zu seiner Ausgabe desselben nichts zu sagen. Dagegen wissen wir, daß ein anderes von Maffei im Alter von siebzig Jahren geschriebenes Lustspiel Il raguet, zur Verspottung der Gallomanie und des Gebrauchs der Fremdwörter, bei der Aufführung die verdiente Aufnahme fand, das heißt, durchgefallen ist.

Wertvoller und interessanter ist eine andere das Theater betreffende Schrift, die er zwei Jahre vor dem Raguet verfaßt hat. Der bereits erwähnte antijesuitische Dominikaner Daniel Concina hatte in einer überaus heftigen Schrift das Theater als eine Schule des Lasters und der Sünde dargestellt und dabei auch Maffei als dessen eifrigen Förderer geschmäht und verhöhnt. Da griff der unermüdliche, stets kampflustige, beinahe Achtzigjährige zur Feder und schrieb seine 136 Seiten starke, einem Augustinermönch gewidmete Verteidigung des Theaters mit dem langen Titel Dei Teatri antichi e moderni trattato, in cui diversi punti morali appartenenti a teatro si mettono del tutto in chiaro. Con la qual occasione risponde al Padre Daniele Concina, chi vien ora in tal maniera così fieramente attaccato da lui.

Für Theaterfreiheit im modernen Sinne tritt er freilich

darin nicht ein. Er möchte, so wie es damals in Rom üblich war, in ganz Italien Frauen auf der Bühne nicht auftreten und ihre Rollen von Männern spielen lassen. Könne man, sagt er, die Schauspielerinnen durchaus nicht entbehren, so müsse man wenigstens darauf sehen, daß sie anständige Frauenzimmer von gutem Ruf sein sollen. Im Ballet sollen weder Frauen, noch als Frauen verkleidete junge Männer mitwirken, an Sonn- und Feiertagen soll nicht gespielt werden, Geistliche nicht komische oder Frauenrollen spielen, noch besser wäre es, wenn sie gar nicht mitwirken möchten. Man dürfe aber nicht, wie Concina, das Theater in Bausch und Bogen verwerfen; es gebe ja auch ein anständiges, die Sitten nicht verderbendes Theater, und nur dieses wolle er verteidigen und fördern. Eine Wendung zum Bessern habe ja auch schon begonnen, seine Merope sei doch moralischer als der Pastor fido, und überhaupt sei das Theater des achtzehnten Jahrhunderts viel anständiger als das des vorhergegangenen. Diese Richtung müsse man weiter verfolgen, moralische und gelehrte Männer als Direktoren anstellen, wodann man auch einen gewissen nützlichen moralischen Einfluß des Theaters erwarten könnte.

Diese Verteidigung fand den Beifall des Papstes, und der greise Theaterfreund hatte noch die Freude, eine Danksagung Benedikt XIV., der sich selbst als Protektor des anständigen, sittenreinen Theaters erklärte, zu empfangen.

II. Wir haben von Gravina als Dramatiker bereits oben gesprochen. Etwas bessere Tragödien als er haben zwei andere Neapolitaner, Pansuto und Marchese, geschrieben.

Der Jurist Saverio Pansuto, der wegen seiner Beteiligung am mißlungenen Septemberaufstande zu Gunsten der österreichischen Dynastie 1701 aus Neapel nach Wien flüchten mußte, kehrte nach Etablierung der österreichischen Herrschaft in Neapel im Jahre 1707 dahin zurück, wurde zum königlichen Rat ernannt und starb 1730. Er besaß außer seinem juristischen

auch litterarisches Wissen, gehörte noch im siebzehnten Jahrhundert der wissenschaftlichen und litterarischen Akademie des Vizekönigs Medina Coeli an und brachte zu seiner dramatischen Produktion neben der Gelehrsamkeit auch einige poetische Begabung mit.

Von seinen fünf Tragödien aus der römischen Geschichte in sieben- und elfsilbigen reimlosen Versen — Orazia, Bruto, Sofonisba, Virginia und Sejano — welche zwischen 1719 und 1729 gedruckt wurden, ist die erste, welche auch die beste ist, in prachtvoller Ausstattung und mit vielem Beifall in Neapel aufgeführt worden. Wenn sie auch nicht, wie Signorelli mit lokalpatriotischer Parteilichkeit behauptet, die denselben Stoff behandelnde Tragödie Corneille's übertrifft, so ist sie doch viel poetischer als die von Ruth in seiner Geschichte der italienischen Poesie so gepriesene Orazia des Pietro Aretino. Aber wenn Pansuto auch jeden Schwulst und die bei den Tragikern des sechzehnten Jahrhunderts beliebten Greuelszenen gewöhnlich vermeidet, so folgt er doch oft ihren Spuren. Der Schwestermord erscheint bei ihm viel barbarischer als bei Corneille, und die schönen, beim Franzosen der Begnadigung vorangehenden Szenen fehlen beim Neapolitaner.

Im „Bruto" wird ziemlich viel über Monarchie und Republik debattiert, intriguiert und politisiert, aber das Kreuz- und Querverlieben in dieser Tragödie ist ganz im Stile des Musikdramas. Aus eigener Machtvollkommenheit hat Pansuto den Brutus mit einer Tochter Giunia beschenkt, welche in Clelio, den Agenten der Tarquinier, verliebt ist, aber von ihm betrogen und zu seinen Zwecken benutzt wird. Tito, der Sohn des Brutus, wird von seiner Gattin Valeria heiß geliebt, er kann sie aber nicht leiden, da er in Tarquinia verliebt ist. Die eifersüchtige Valeria rächt sich, indem sie durch den Sklaven Vindicio den geheimen Unterhandlungen des Gatten mit den Tarquiniern nachspüren läßt, wodurch die Verschwörung entdeckt und die Hinrichtung des Tito herbeigeführt wird, infolgedessen die ver-

geblich bereuende Gattin wahnsinnig wird. Giunia wird von ihrem Vater zu lebenslänglichem Kerker verurteilt, und seine Frau stirbt an gebrochenem Herzen.

In der „Sofonisba" ist der Einfluß des gleichnamigen Dramas Trissino's wahrnehmbar, während die Klagen Masinissa's in der letzten Szene denen des Herodes nach dem Tode seiner Gattin in Dolce's „Marianna" sehr ähnlich sind. Neben diesen Italienern hat Pansuto aber auch Corneille benutzt. Er nahm aus dessen Sophonisbe die Getulerkönigin Eryxe, welche er Barsene nannte und im römischen Heere mitkämpfen läßt, um sich den ihr treulos gewordenen Bräutigam Masinissa wiederzuerobern. Mit dieser romantischen Zuthat Corneille's und der unvermeidlichen Amme sich nicht begnügend, fügte er noch die Mutter des Siface und dessen Sohn Remetalce hinzu, der, um die Ehre seines Vaters zu rächen, auf Masinissa einen Mordversuch macht, weil dieser seine Mutter dem Vater weggeheiratet hat. So bleibt Sofonisba die Gattin zweier Männer, die sie beide vor römischer Gefangenschaft nicht schützen können, und nimmt daher gern das ihr von Masinissa gesendete Gift. Barsene, nicht so glücklich wie Corneille's Eryxe, welche endlich die Gattin Masinissa's wird, sieht nun ein, daß sie den Treulosen nicht mehr einfangen können wird und verläßt resigniert das römische Heer, nachdem sie die Begnadigung des Remetalce von Scipio erwirkt hat. In den letzten Szenen wird der Tod Sofonisba's ausführlich berichtet, wie überhaupt die verwickelte Handlung dieser Tragödie stets nur erzählt wird.

Pansuto stattet seine Tragödien mit Träumen, Vorzeichen und Chorgesängen an den Aktschlüssen aus und läßt, wie Marchese, jede Heldin von ihrer Amme begleiten. Doch überladet er seine Stücke nicht mit überflüssiger Gelehrsamkeit und antiquarischem Kleinkram und weiß uns einiges Interesse für seine Personen einzuflößen. Ziemlich ungeschickt ist er im Szenenbau, da bei ihm gewöhnlich nur zwei Personen sich gleichzeitig auf der Bühne befinden, welche lange Reden halten

und dann, man weiß manchmal nicht recht warum, abtreten, um zwei anderen Platz zu machen, welche eben so lange Reden halten. Nur selten erscheinen drei und noch seltener mehr als drei Personen auf der Bühne, obwohl in seinen Stücken gewöhnlich zehn bis zwölf handelnde Personen vorkommen. Auch sind seine Tragödien größer als die Gravina's und Conti's, durchschnittlich doppelt so groß als die Alfieri's.

Seine sentenzenreiche Sprache ist rein und korrekt, nur manchmal zu lyrisch und pathetisch und doch mitunter auch wieder rauh und unharmonisch. Eigentümlich und in einer Zeit der Vernachlässigung Dante's besonders bemerkenswert ist bei ihm das öftere Einstreuen ganzer und halber Verse aus der Göttlichen Komödie.

5. Das christliche Drama.

Etwas unabhängiger von älteren Vorbildern als Pansuto, gleichförmiger in der Sprache, die sich von der einfachen, fast prosaischen Mittelmäßigkeit, weder nach oben, noch nach unten weit entfernt, ist der andere, auch der österreichischen Partei angehörende Neapolitaner Annibale Marchese, Marchese von Cammarota. Der sehr fromme Mann, der einige Zeit das Amt eines Gouverneurs von Salerno bekleidet hatte, trat im Alter in den geistlichen Stand und ist 1753 gestorben. Er hat noch in seiner Jugend zwei gut geführte, regelmäßige Tragödien, „Crispo“ und „Polissena“, und etwas später zehn „christliche Trauerspiele“ geschrieben, welche 1729 in einer Prachtausgabe dem „Kaiser der Christen, Karl VI. dem Großen“ gewidmet und, von einem höchst lobenden Gutachten Vico's begleitet, in Neapel erschienen sind.

Der reiche Inhalt der in Versi sciolti mit Chören an den Aktschlüssen geschriebenen fünfaktigen Heiligen- und Märtyrertragödien ließ sich nicht gut in die engen Formen des klassischen Dramas fassen und brachte in manche derselben etwas romantische Lebhaftigkeit. So finden wir im Ridolfo, welcher das-

selbe Sujet, wie Lope de Vega's Imperial de Oton und Grillparzers König Ottokar zum Inhalt hat, neben der unvermeidlichen Amme, eine abenteuerlustige Prinzessin, Tochter Rudolfs von Habsburg, einen falschen Kaiser Friedrich II., einen platonischen Liebhaber der Königin von Böhmen und ziemlich viel Krieg und Kriegsgeschrei. König Ottokar und seine Gemahlin Gunegonda scheinen nach Lope's Drama gebildet, während wieder manche Züge Rudolfs sich bei Grillparzer wiederfinden.

Mit dem historischen Kostüm nahm es Marchese nicht sehr genau und ließ in seiner „Draomira“ die heidnischen Böhmen sich auf Mars und Jupiter berufen. Eigentümlich ist ihm ein gewisser Lakonismus, ein in heftigen Reden und Gegenreden, in kurzen, manchmal nur drei- bis viersilbigen Versen sich bewegender Dialog, wie wir ihn sehr selten bei seinen Zeitgenossen, wohl aber hie und da bei Corneille und häufig bei Alfieri finden.

Außer den Tragödien hat Marchese auch ein bei tausend Oktaven starkes Epos „Carlo sesto il grande“ verfaßt, das man für eine Nachahmung von Voltaire's Henriade halten könnte, wenn es nicht einige Jahre früher als diese erschienen wäre. Es würde zu weit führen, hier zu untersuchen, ob nicht Malmignati's 1623 erschienenes Epos Enrico ovvero Francia conquistata das Vorbild Voltaire's und Marchese's war. Uebrigens ist das Epos des letztern bald schwülstig, bald prosaisch trocken, fast überall langweilig, und wo es sich zu einigem poetischen Schwunge erhebt, Nachahmung älterer Dichter. Anstatt Apolls und der Musen ruft er Gott an und die Göttermaschinerie ersetzt er, wie Voltaire, durch die Personifikationen von Tugenden und Lastern, durch Furien und andere Höllengeschöpfe, die aber mitunter eine ihrer Natur gar nicht entsprechende Rolle spielen. So läßt er dieses höllische Gesindel dem Erbfolgekriege ein Ende machen und den Frieden von Utrecht stiften, weil es auf andere Weise dem Kaiser nicht schaden konnte. Bei der Schilderung der Fahrt Karls nach Spanien zählt er alle seine

Begleiter auf, jeden mit einem ehrenden Beiworte auszeichnend: Fürst Liechtenstein ist der erlauchte, Graf Althann der noble, Leibarzt Garelli der edle u. s. w. Mit der Belagerung Wiens durch die Türken und einem Traume des Kaisers Leopold beginnend, erzählt er im letzten Gesange den Tod seiner Gattin, Kaiserin Eleonore und sein Wiedersehen mit ihr im Himmel und schließt das Epos mit Segenswünschen für Karl und seine Nachkommenschaft.

Das lebhafte Interesse am Theater, der große Einfluß, den man ihm auf die Sitten zuschrieb, veranlaßte auch fromme Ordensmänner, wie Bianchi und Granelli, zu moralischen und religiösen Zwecken oder auch nur um die rein weltlichen Dramen zu verdrängen, biblische oder historische Stoffe zu dramatisieren. Ohne viel Talent schrieben sie ihre Tragödien, wie sie ihre Predigten und polemischen Schriften ausarbeiteten, in korrekter Sprache, ohne besondere Wärme, mit mehr Tendenz als Poesie, mehr moralisch und religiös als unterhaltend, sie gewissermaßen als Ergänzung ihrer homiletischen und sonstigen kirchlichen Thätigkeit betrachtend.

So hat der 1686 in Lucca geborene, 1703 in den Minoritenorden getretene, 1728 zum Provinzial gewählte Theologieprofessor und Konsultor des Inquisitionstribunals Giovanni Antonio Bianchi außer seinen mitunter übereifrigen Streitschriften zur Verteidigung der päpstlichen und kirchlichen Gerechtsame und Uebergriffe gegen Giannone, Bossuet und Andere, auch eine Abhandlung über die Fehler und Schäden des modernen Theaters — Dei vizj e dei difetti del moderno Teatro, 1735 — geschrieben und zwischen 1718 und 1736 unter seinem arkadischen Namen Lauriso Tragiense ein Dutzend Tragödien auf die Bühne gebracht, welche erst drei Jahre nach seinem 1758 erfolgten Tode gedruckt wurden. Acht von ihnen — Elisabeth, Mathilde, Jephta, Thomas Morus, Demetrius, Dina, Roger, Marianne — sind in Prosa, vier — Athalia, David, Jonathan, Virginia — in Versen.

In der Marianne, welche die schon vor Hebbel vielfach dramatisierte Geschichte des Herodes und seiner Gattin behandelt, hat sich Bianchi, wie er selbst angiebt, treu an die Erzählung des Josephus gehalten und nur sehr Weniges aus eigener Erfindung hinzugethan, die Regeln der drei Einheiten genau beobachtet. Ungefähr in demselben Genre sind seine anderen ernsten Stücke. Er hat auch ein, wie es scheint noch ungedrucktes, Lustspiel „Der Antiquar" geschrieben, das 1741 von Mönchen in seinem Kloster unter großem Zulauf des Publikums aufgeführt wurde. Nach Kleins Angabe hat er noch ein zweites Lustspiel „La fanciulla maritata senza dote" geschrieben. Auch sonst scheint der gelehrte Mönch, nach der Schilderung Winckelmanns, der ihn irrtümlich Peter nennt, ein Gesellschaft liebender Mann gewesen zu sein, der in seinem Kloster viele Besuche empfing und gern mit Damen konversierte.

Ernster und gemessener als Bianchi war der als glänzender, vornehmer Kanzelredner in Italien hochgeschätzte Jesuit Johann Granelli aus Genua (1703—1770), der auch vor dem Wiener Hofe italienisch gepredigt hat. Er hat in seiner Jugend ein Oratorium „Adam" und vier Tragödien in elfsilbigen Versen mit Chören, ohne Frauenrollen geschrieben, welche zwischen 1732 und 1734 im Jesuitenkollegium und in Privattheatern in Bologna aufgeführt wurden. Sie sind von seinem Ordenskollegen Bettinelli ob ihres poetischen Stils und der Reinheit der Sprache sehr gelobt worden. Noch reicheres Lob spendete ihnen Signorelli in seiner Theatergeschichte, der in ihnen Regelmäßigkeit, Interesse, verständige Führung der Handlung, geschickte Charakterzeichnung, erhabene Gefühle, vorzüglichen poetischen Stil, reine elegante Sprache und überhaupt alles, was die besten Tragiker auszeichnet, gefunden haben will. Doch geben beide Lobpreiser zu, daß diese reine elegante Sprache zu einförmig ist, was indessen Bettinelli nicht hindert, zu behaupten, daß Granelli die Vorzüge Corneille's und Racine's vereinigt besitze.

Läßt sich diese Ueberschwänglichkeit des Lobes aus dem Stil und Geschmack jener Zeit oder aus persönlichen Beziehungen erklären, so bleibt es dagegen schwer begreiflich wie selbst Klein bei Granelli den Vorzug eines „schärfer ausgesprochenen historisch-politischen Charakters, den er mit den besten italienischen Tragödien jener Epoche teilte", finden konnte. Doch schränkt er sein Lob durch den Zusatz „aber ohne höhere poetisch-philosophische Auffassung" ein. In der That ist aber sein „Dione Siracusano" ein schwaches Stück, dessen fehlerhaften Plan und unwahrscheinliche Handlung selbst sein Bewunderer Signorelli tadelte. Man kann sich da aus den Intriguen des Callikrates gar nicht auskennen, und das Stück endet plötzlich mit der ungenügend motivierten Ermordung Dions. Etwas besser sind seine drei biblischen Tragödien „Manasse", „Seila" (Tochter Jephta's) und „Sedekia, König von Juda". Dieses letzte, die Tragödie der kindlichen Liebe, enthält einige rührende Szenen.

6. Lazzarini und Baruffaldi.

Von den christlichen Helden, Märtyrern und Heiligen und den biblischen Juden der Marchese, Bianchi und Granelli führt uns der gelehrte Professor der klassischen Philologie in Padua, Abate Domenico Lazzarini aus Morro bei Macerata (1668 bis 1734) zu den heidnischen Griechen zurück. In seiner dem König Oedipus des Sophokles nachgebildeten, aber doppelt so großen Tragödie „Der junge Ulysses" (Ulisse il giovane, 1720) muß dieser zur Strafe für den von seinem Großvater, dem alten Ulysses, an Palamedes verübten Frevel, von zweideutigen Orakeln getäuscht, seinen eigenen Sohn töten und die Tochter heiraten. Als ihm dann das Gräßliche, das er gethan, enthüllt wird, sticht er sich die Augen aus, wie Oedipus und pilgert zum Tempel der Eumeniden nach Athen. Weniger treu befolgt seine Tochter-Gattin das Beispiel der Jokaste, denn, anstatt sich aufzuhängen, wirft sie sich ins Meer.

Sieht man von der Häufung von Gräueln, die aber hinter der Szene verübt werden, und von den Orakelsprüchen ab, so kann man dem geschickt aufgebauten Stück einigen Beifall nicht versagen. Recht gut ist der Uebergang von der heitern Stimmung eines Hochzeitstages und Sieges über den Feind zur trüben, ahnungsvollen und doch von einiger Hoffnung durchleuchteten Angst vor dem herannahenden Gräßlichen dargestellt. Es fehlt auch sonst nicht an rührenden Szenen, und einen recht sympathischen Eindruck macht der Sohn des Ulysses. Die Sprache ist rein und einfach, ohne Schwulst, stellenweise poetisch, hie und da findet sich auch eine schöne Sentenz. Und so muß uns das harte Urteil Kleins, der den Dichter in eine Narrenzelle eingesperrt haben wollte, als ungerecht erscheinen.

Lazzarini hat auch ein ziemlich langweiliges, so wie seine Tragödie zur Aufführung in einem Mönchskloster bestimmtes, Lustspiel „La Sanese" geschrieben, in der alten Manier, mit einer Sklavin, die als von Korsaren geraubte Tochter eines vornehmen Mannes aus Siena erkannt wird, Vater und Bruder wiederfindet und den Liebhaber heiratet. Die ganz Komik des Stückes besteht in der lächerlichen Ausländerei des Liebhabers Mandricardo, von der er durch die Liebe kuriert wird. Von dem antiken Lustspielschema weicht die „Sieneserin" auch darin ab, daß der Diener, anstatt der spitzbübische Verbündete des Sohnes zu sein, die Partei des alten Vaters nimmt und an der Besserung des leichtsinnigen jungen Mannes mitarbeitet. Auch sonst ist das Stück moralischer und anständiger als die Lustspiele Amenta's, wenn es darin auch nicht an rohen Schimpfreden fehlt.

Mehr als durch sein Lustspiel hat Lazzarini durch sein Trauerspiel indirekt zur Unterhaltung des Publikums beigetragen. Er gab nämlich dem Venetianer Zaccaria Valaresso (1686 bis 1769) Veranlassung zu einer den „Ulysses" parodierenden fünfaktigen Tragödie in Versen „Rutzvanscad il giovane, arcisopratragichissima tragedia," die er unter dem Pseudonym

Cattuffio Panchianio 1724 in Bologna erscheinen ließ. Den Ulysses übertreffend, heiratet Rutzvanscad seine Großmutter und läßt die beiden Söhne, die sie ihm geboren hat, töten, worauf er sich die Augen aussticht und von seiner Mutter getötet wird. Es folgt dann noch ein Kampf hinter der Szene als dessen Resultat der Souffleur dem Publikum mitteilt, daß alle Personen des Stückes getötet wurden.

Den Chor bilden die blinden Straßenbettler, und bei der Aufführung in Venedig im Jahre 1743 wurden wirkliche Blinde von der Straße auf die Bühne gebracht, welche die Chorgesänge in überaus komischer Weise, wie ein Zeitgenosse berichtet, „zum Totlachen" vortrugen. Dies hatte zur Folge, daß die Polizei weitere Aufführungen verbot. Uebrigens trifft der Spott in dieser recht erheiternden Parodie nicht blos Lazzarini's Ulysses sondern alle den Griechen nachgeahmte bombastische Schicksalstragödien, ja streift selbst Euripides und Sophokles, und auch Maffei bekommt als Dichter der Merope seinen Hieb.

Bescheidener als Lazzarini begnügte sich ein anderer päpstlicher Unterthan, der Ferrarese Girolamo Baruffaldi (1675 bis 1755), Erzpriester in Cento, für seine Tragödie „Ezzelino" das Motiv des Begräbnisverbots aus der Antigone zu entlehnen. Von seinen dramatischen Arbeiten ist auch nur diese einzige wegen der Behandlung eines nationalen, mittelalterlichen Sujets erwähnenswert, obwohl von Zeit- und Nationalkolorit darin sehr wenig zu spüren ist. Die 1727 schon in vierter Ausgabe erschienene Tragödie enthält außer der erwähnten sophokleischen auch einige historische Episoden und eine Liebesgeschichte im Musikdramenstile. Der verliebte Ezzelino ist aber kein schmachtender Seladon, sondern spricht im Tone des sic volo sic jubeo mit der geliebten Amabilia, deren Vater und Onkel er eben hat töten lassen und deren Leichname er zu begraben verbietet. Von seiner Frau will er sich scheiden lassen und sie dann im Hungerturm wie Ugolino sterben lassen. Die Frau entkommt aber aus dem Gefängnis, intriguiert mit

Verschwörern im Innern und Feinden von außen und hilft der Amabilia ihre Toten begraben. Endlich dringen die Feinde ein, der Tyrann verliert das Leben, die Witwe ist natürlich schnell getröstet und Amabilia heiratet ihren geliebten Guglielmo, mit dem sie schon am Beginn des Stückes verlobt war. Das alles geschieht innerhalb 24 Stunden, und Baruffaldi rühmt sich wiederholt, daß er sich streng an die Regeln des Aristoteles gehalten habe, „dem er mehr folgte, als den griechischen Tragikern."

Baruffaldi hat noch als junger Mann eine Geschichte von Ferrara von 1655—1700, später allerlei archäologische Abhandlungen geschrieben und über hundert ungedruckte Arbeiten zurückgelassen. Teils wegen der Geschichte von Ferrara, teils aus anderen Ursachen hatte er Anfeindungen und Verfolgungen zu erleiden und wurde sogar 1711 aus dem Kirchenstaate verbannt, wohin er erst nach zwei Jahren zurückkehren durfte.

7. Martelli.

Wie Gravina und Maffei war auch der 1665 in Bologna geborene Pietro Jacopo Martelli kein Dichter von Gottes Gnaden, nur ein Theoretiker, der als italienischer Patriot seinem Vaterlande ein dem griechischen und französischen ebenbürtiges Theater schaffen wollte und dies blos mit Gelehrsamkeit und heißem Bemühen zu bewerkstelligen hoffte. Er hatte Rechtswissenschaft, Theologie, sogar Medizin studiert, aber die Fachstudien bald aufgegeben, um sich dem Studium der klassischen Litteratur zu widmen. Wegen seines einnehmenden Aeußern und Benehmens und seiner strengen Ehrenhaftigkeit allgemein beliebt und geachtet, wurde er schon als junger Mann von seiner Geburtsstadt mit wichtigen Aemtern betraut. Er ward Stadtsekretär, Professor der Litteratur an der Universität und ging als Sekretär des Gesandten der Stadt nach Rom. Auch da wußte er sich beliebt zu machen und solche Beweise seiner Geschäftstüchtigkeit zu geben, daß der Papst ihn dem 1713 nach

Frankreich gesendeten Legaten, Monsignore Aldrovandi, als Sekretär beigab. Von Paris zurückgekehrt, besorgte er noch einige Zeit die Geschäfte seiner Vaterstadt in Rom und kehrte dann nach Bologna zurück, wo er, nachdem er noch den Schmerz erlitten hatte, seine einzige geliebte Tochter durch den Tod zu verlieren, am 10. Mai 1727 gestorben ist.

Martelli besaß, wie so viele seiner Landsleute in jener Zeit, einen dreifachen Patriotismus: einen altrömischen, einen christlich-italienischen und einen lokal-bolognesischen, was sowohl in seinen Dramen als in seinen Abhandlungen über Poetik und Dramaturgie — Del verso tragico, Della poetica in terza rima, Nuove Sermoni sull' arte poetica sichtbar ist.

Er betrachtete die französischen Dichter als Schüler der römischen und ältern italienischen, warf ihnen Undankbarkeit gegen ihre Lehrer und das Benehmen von Emporkömmlingen vor, mußte aber doch den Vorrang ihres tragischen Theaters vor dem italienischen und die Ausartung des letztern im siebzehnten Jahrhundert anerkennen. Er setzte sich daher kein geringeres Ziel, als die französischen Tragiker zu übertreffen oder wenigstens zu erreichen. Demgemäß konnten ihm für die zwei Dutzend Dramen, die er schrieb, nicht mehr wie den Maffei und Gravina die Griechen allein Muster sein; er glaubte die Manier der Franzosen nachahmen zu müssen, um es ihnen gleich thun zu können. Dabei verfiel er aber in den Fehler, daß er sich mehr die Form als den Geist der Franzosen aneignete und, wie Gravina, zeigte er sich in der Theorie stärker als in der Praxis. Wenn er in der Einleitung zu seinen Dramen sagt: Je erhabener der Gedanke ist, desto einfacher und natürlicher soll sein Ausdruck sein, die Sprache der Tragödie soll weder episch noch lyrisch sein, sondern sich dem Stil der gewöhnlichen Rede möglichst annähern, jedoch nicht ohne jeden poetischen Schmuck zur gemeinen prosaischen Rede werden, so können wir ihm unsere Zustimmung nicht versagen. Und wenn er dagegen in seinem achten Sermon sagt, er ziehe dem wohlgedrechselten

reinen Vers einen minder korrekten, reich mit Edelsteinen verzierten vor, selbst wenn sich Erde und Schlamm dazwischen finden sollten, so mag er dabei mehr an die Lyrik als an das Theater gedacht haben.

Aber anstatt den der Tragödie angemessenen Stil durch Veredlung und Verschönerung des italienischen elfsilbigen Verses, den er noch in seinem Erstlingswerke „Der Tod Nero's“ gebrauchte, zu erreichen, geriet er mit Verkennung des italienischen Sprachgeistes auf die sonderbare Idee, den Alexandriner der Franzosen nachzuahmen. Schiller hat dieses Versmaß, welches nicht blos die ganze Sprache, sondern auch den ganzen innern Geist der französischen Tragödie bestimmte, als die größte, fast unüberwindliche Schwierigkeit bezeichnet, welche sich ihrer Uebertragung ins Deutsche entgegenstellt, „und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken.“ — Was für die deutsche Sprache gilt, das gilt auch für die italienische, und es verschlägt wenig, wenn Martelli sich darauf beruft, daß schon ein italienischer Dichter des Mittelalters diesen vierzehnsilbigen Vers gebrauchte und daß er eigentlich nichts anderes sei, als zwei jambische Siebensilber, von denen nur die Hälfte gereimt ist. Auch die kleinen Freiheiten, die er sich mit der Cäsur durch Anfügung einer stummen Silbe und mit der Verlängerung des Verses bis zu sechzehn Silben nahm, machten diesen nicht gelenkiger und wohlklingender; ja er erscheint uns noch monotoner und unpoetischer als sein französisches Vorbild. So konnte es nicht fehlen, daß Martelli's Vierzehnsilber viel verspottet wurden; aber sie fanden, weil sie etwas Neues waren, doch auch Nachahmer und „Martellianische Verse“ haben noch lange nach ihm auf den Bühnen Italiens ihr Geklapper hören lassen. Indessen hat er selbst außer im Nero auch in einigen andern Stücken den gewöhnlichen Verso sciolto gebraucht, in besonders gelungener Weise im „Femia“, so daß selbst Parini manches von ihm lernen konnte.

Andererseits ahmte er die Form der französischen Tragödie doch nur mechanisch nach, und anstatt der einfachen reinen Schönheit der Sprache Racine's finden wir bei ihm noch Reste des marinischen Schwulstes, allzukühne lyrische Sprünge, bei den Haaren herbeigezogene Gleichnisse und Concetti, von denen übrigens auch Corneille nicht ganz frei war. Für die andern Fehler der französischen Tragiker — die unvermeidlichen Liebesaffairen ihrer Helden, die Vernachlässigung des historischen Kostüms und den Mangel an Handlung — war er nicht blind und suchte sie zu vermeiden. Aber manchmal übertrieb er noch ihre Fehler oder verfiel auf die sonderbarsten Auskunftsmittel, um seine Dramen interessanter zu machen, sie, wie er in der Widmung der Alceste sagte, durch größere Mannigfaltigkeit der Charaktere zu beleben.

Neben historischen Stoffen dramatisierte er zum Teil auch Selbsterfundenes, und mehr noch als Maffei's Merope enthalten seine Stücke romantische Elemente, die er aber mit der Pedanterie der klassischen Schule ausgestaltete. In seinem „Quinto Fabio" (nach Livius VIII 30—35) finden wir zwar die traditionelle übermenschliche Römergröße, daneben aber auch die Herzensaffairen der Helden, und das Stück schließt mit zwei Hochzeiten.

In der „Perselide", deren Stoff aus der türkischen Geschichte genommen ist, flocht er, wohl in Nachahmung von Bonarelli's Soliman, die Liebesgeschichte einer persischen Prinzessin ein und läßt diese und den türkischen Prinzen Zeanghire sich am Schlusse der Tragödie, bevor sie sich ganz überflüssigerweise vergiften, ebenso unmotiviert, man weiß nicht von wem bekehrt, zum Christentum bekennen. Dies ist um so sonderbarer, als die ruchloseste Person des ganzen Stückes, die Sultanin Roselane, in der Wirklichkeit eine Christin war. Dafür kann Martelli in der Vorrede triumphierend sagen: „Obwohl von neun Personen (Hauptrollen haben nur sieben) am Schlusse vier sterben, so hat das Stück doch mit der Bekehrung der

beiden Liebenden einen guten Ausgang und sie bleiben auch nach dem Tode glücklich." — Ob diese Zusicherung des überirdischen Glücks für Selbstmörder den Lehren des Christentums entspricht, mögen die Theologen entscheiden.

Dagegen thut Martelli in seinem Märtyrerdrama „Procolo", das tief unter dem Polyeucte steht, ein Uebriges an Gläubigkeit, da er trotz der in den Acta Sanctorum ausgedrückten Zweifel an der Legende dieses Bologneser Heiligen, daran fest hält, daß er, wie der heilige Dionysius, mit dem abgehauenen Kopfe in der Hand vom Richtplatz zum Palaste des Präfekten ging. Uebrigens meinen wir, daß auch der Gläubige für diesen sonderbaren Heiligen, der den Präfekten ermordete und dafür hingerichtet wurde, keine große Verehrung haben und ebensowenig Gefallen an dem Stück finden kann. Sowohl der Mord als die Hinrichtung und der akephale Spaziergang Procolo's finden hinter der Szene statt, und dies ist nur zu loben, denn der Gang mit dem Kopfe in der Hand wäre sonst für den Schauspieler eine zu schwere Aufgabe gewesen.

Ein religiöser Mord kommt auch in dem biblischen Drama „Sisara" vor, in dem Martelli, wie er sagte, zwei die Männer beherrschende Frauen, Deborah und Jael, auf die Bühne bringen wollte. Dabei that er sich noch etwas darauf zu gut, daß die Charaktere sich nicht durch das ganze Stück gleich bleiben: „Deborah ist schwach und stark, Jael furchtsam und mutig, Sisara tapfer und feig, und ebenso ist der Stil der biblischen Poesie nachgeahmt, abwechselnd einfach, natürlich, und erhaben schwülstig". — Aber er begnügt sich nicht mit diesen Kuriositäten, er läßt auch den kanaanitischen Feldherrn sich in Jael verlieben, ihr schändliche Anträge machen und die Lehre von der freien Liebe predigen. Jael widerlegt ihn mit einer hundert Verse langen Rede und ermordet ihn darauf.

Besser sind die Dramen, zu denen Martelli eine griechische Vorlage benutzen konnte, wie Oedipus, Iphigenia, Alceste und andere, wobei er indes, den Franzosen folgend, den Chor meistens wegließ.

Die „Iphigenia in Tauris“ des Euripides behauptet er dadurch verbessert zu haben, daß er die Erkennung des Orestes durch Iphigenia besser motivierte und von Anfang des Stückes an darauf vorbereitete. Eine von ihm nicht hervorgehobene, aber lobenswerte Aenderung hat er im Charakter Iphigenias vorgenommen, womit er uns schon auf die Goethes vorbereitet. Unser Gefühl verletzend, ist sie bei Euripides eine Diebin und Betrügerin, welche sich die Einfalt des frommen, die Götter ehrenden Thoas zu nutze macht. Bei Martelli wird ihr Vorgehen durch die Wildheit und Grausamkeit des die Götter verachtenden Königs, der sie mit Gewalt zu seiner Frau machen will, entschuldigt. Auch bei Goethe liebt Thoas die Griechin, aber er ist ein edler, großmütiger Mann, und Iphigenia, die sich anfangs bereden ließ, ihn zu täuschen, giebt doch im entscheidenden Augenblick der Wahrheit die Ehre, ohne Rücksicht auf ihr und ihres Bruders Leben. Dadurch ist das Stück des Deutschen in eine edlere und höhere Sphäre gehoben als das des Griechen und des Italieners. Diesem eigentümlich und von Racine'scher Zartheit ist wieder die aufkeimende und unterdrückte Liebe des Pylades und Iphigenias.

Hat Martelli in diesem mit vielem Beifall aufgenommenen Drama den Griechen übertroffen, so steht er ihm in der „Alceste“ weit nach, und gut ist an seinem Stücke nur, was er unverändert aus dem griechischen herübergenommen hat. Er ließ den Thanatos weg, weil er „zwischen den wirklichen Personen des Stücks keine symbolische auftreten lassen wollte“ und läßt Alceste, recht realistisch, sich von ihrem Leibarzt Gift reichen, um ihr Leben für den Gatten zu opfern. Der Arzt giebt ihr aber statt des Giftes einen Schlaftrunk, worauf sie für tot gehalten und in der Familiengruft bestattet wird. So wird das Orakel durch ein Wortspiel erfüllt, da es lautet, Admet werde am Leben bleiben, wenn Jemand sich für ihn begraben lassen wird. Aehnlich macht es Goethe in der Iphigenia, wo er das Wort „Schwester“ des Orakels auf die Schwester des Orest anstatt des Phöbus be=

ziehen läßt. — Herkules, den der Arzt von seiner List unterrichtet hat, holt die aus dem Scheintod Erwachte aus der Gruft und bringt sie dem Gatten zurück. Das hätten aber auch Schlosser und Maurer mit ihren Werkzeugen zustande bringen können, und der Heros ist demnach eine ganz überflüssige Person. Als eine Verbesserung können wir es auch nicht betrachten, daß Martelli den Wortwechsel zwischen Admet und seinem alten Vater wegläßt und dagegen den Herkules in langer Rede und mit großem Schwulst seine Heldenthaten, besonders ausführlich die Herausholung des Theseus aus der Unterwelt, erzählen läßt. Uebrigens hat die von ihm geschilderte Unterwelt viele Aehnlichkeit mit Dante's Hölle, und die bekannte Schlußzeile der Inschrift hat Martelli zu dem Alexandriner

Di speranza esca chi entra per nui

verhunzt.

Im „Cicero" hat er es wohlweislich unterlassen, dem großen Redner viele Phrasen aus dessen Reden und Werken in den Mund zu legen. Aber er hat ihm überhaupt eine zu kleine Rolle gegeben und das Stück ist arm an Handlung, dagegen nicht ohne bologneser Lokalpatriotismus. Reicher an, freilich fast nur erzählter Handlung ist die ganz romantische „Adria", deren Hauptinhalt die Verherrlichung Venedigs bildet. Das Stück spielt in halbmythischer Zeit. Neben Fischern und Schiffern der Lagune, welche sogar eine Regata veranstalten, erscheint ein trojanischer Prinz Miseno, Sohn des Paris, der seine Tochter als Knaben erziehen läßt, um einen Nachfolger in der Regierung des von ihm gegründeten venetianischen Staats zu haben. Diese Tochter, Adria, hält sich in ihrer Unschuld für einen Mann, fühlt sich aber doch von einer geheimen Regung der Natur zu dem jungen Antenor hingezogen, während wieder Algina in die für einen Mann gehaltene Adria verliebt ist. Am Schlusse heiratet Antenor die Adria und auch Algina kommt unter die Haube.

In neuerer Zeit hat Halm in seinem „Wildfeuer" einen

ähnlichen Vorwurf mit großer Zartheit und psychologischer Feinheit behandelt, während Martelli mit seinen für ein solches Thema besonders unpassenden Alexandrinern zwischen pedantischer Plumpheit und faunischer Lüsternheit schwankt. Auch ist das bei dritthalbtausend Verse enthaltende Stück für die unbedeutende Handlung zu ausgedehnt.

Noch umfangreicher ist seine Tragödie aus der chinesischen Geschichte, „I Taimingi“, welche er nicht aufführen ließ, weil er fürchtete die Schauspieler würden wegen ihres chinesischen Kostüms ausgelacht werden und weil sie, wie er wenig bescheiden hinzusetzt, vor einem Parterre von Königen gespielt werden müßte, da sie nur für diese beherzigenswerte Lehren enthalte. Ob die darin vorkommende Rede Paosia's auch nur für Souveräne bestimmt ist sagt er nicht. Diese Hofdame sucht nämlich der Prinzessin Taiminga zu beweisen, daß die Brautnacht mit einem nicht geliebten Manne am besten geeignet sei, den Geliebten in Vergessenheit zu bringen und schließt ihre lange Kuppelrede mit dem auf eigene Erfahrung beruhenden Axiom:

„Ma, oh virtù delle nozze, le lagrime dirotte
Ad asciugar per sempre poi bastaci una notte.
Quel passar repentino dal nulla al tutto espresso
Fa mille sguardi e mille scordar per un amplesso.
Credilo a me, fanciulla, credilo a me già stata
Sposa, qual tu, due volte, e cento innamorata.“

Martelli hatte, wie Maffei und Gravina, eine gar zu gute Meinung von seinen dramatischen Werken und war empfindlich und eitel. Er konnte es daher ersterem nicht verzeihen, daß er in seinen kritischen Schriften seinen Namen und seine Dramen gar nicht erwähnt hatte. Um sich für dieses Stillschweigen zu rächen, schrieb er in schönen, wohlklingenden reimlosen Versen, aber mit wenig Witz und viel Eigenlob sein Drama „Il Femia sentenziato“, in dessen Vorrede er, wohl aus Furcht die Leser könnten nicht von selbst herausfinden, wer damit gemeint sei, den Marchese Maffei ganz deutlich als denjenigen bezeichnet,

der unter dem Anagramm Femia versteckt ist und für das Totschweigen Mirtilo's (lies Martelli) verurteilt wird. In dem ziemlich langweiligen Stück, dessen Gespräche — von Handlung kann nicht die Rede sein — in der Unterwelt vor sich gehen, werden der Neid und die Eitelkeit Maffei's scharf getadelt. Die Vorzüge der Merope werden zwar anerkannt, aber die Tragödien Mirtilo's noch höher gestellt und die Lyrik Maffei's sowie dessen Buch über die Duelle verspottet.

Auch die Tragödien und die Theaterkritik Gravina's, der unter dem Namen Bion im Stücke erscheint, werden getadelt, dagegen dessen juristische Werke ebenso wie in Martelli's dritter Satire seine Gelehrsamkeit gelobt. Schließlich wird Femia zur großen Freude Bions und Mirtilo's vom Höllenrichter Radamante verurteilt, so lange am Letheufer zu singen, ohne Zuhörer zu finden, bis er sich zum Gebrauch martellischer Verse bequemt haben werde.

Daß Maffei über diese Satire höchst ungehalten war, ist leicht begreiflich. Gemeinsame Freunde bewogen daher Martelli sein Buch aus dem Verkehr zu ziehen, was aber nicht hinderte, daß es später wieder gedruckt wurde.

Nicht ohne Witz sind Martelli's Satiren, besonders die fünfte und sechste gegen die schlechten Dichter, die Plagiatoren und die plumpen Nachahmer Petrarca's, sowie die parteiischen und käuflichen Kritiker. Mit feiner Ironie giebt er dem jungen Dichter Anweisung, wie er Reklame machen, sich das Lob der Kritiker erkaufen und seine eigene Kritik über sein Werk in die Zeitung hineinbringen soll. Wir müssen uns, spottet er, das Lob der Zeitgenossen erkaufen oder erschwindeln, denn vom Nachruhm haben wir garnichts. „Auch ein Verbot kann sehr wirksame Reklame machen, wie wir es bei Gigli's Don Pilone gesehen haben.“

8. Conti.

Die Kunstlehre Gravina's in Theorie und Praxis suchte der Paduaner Antonio Conti weiter zu entwickeln und zu

vervollkommnen, und er hätte seinen Vorgänger auch übertroffen, wohl noch Größeres geleistet, wäre vielleicht vor Alfieri der Regenerator der italienischen Tragödie geworden, wenn er seine Kräfte nicht durch Streifzüge in alle Wissenschaften zersplittert, wenn er seiner leichtbeweglichen, ihn vom Hundertsten in's Tausendste verlockenden Phantasie Zügel angelegt hätte. Allein in seiner Vielgeschäftigkeit hat er wohl als Dichter Gravina übertroffen, aber in der Kunsttheorie dessen Bedeutung nicht erreicht und überhaupt kein abgeschlossenes Werk zustande gebracht.

Eine Reihe von Uebersetzungen, philosophischen und allegorischen Gedichten, Kritiken, Briefen und Abhandlungen, sowie die Einleitung zu einem geplantem Riesenwerk, in welchem er Aesthetik, Psychologie, Litteraturgeschichte, Poetik, Mathematik und noch manches Andere behandeln wollte, und in dem ein Kapitel sogar der Vergleichung der Mathematik mit der Poesie gewidmet sein sollte, geben Zeugnis von seinem ausgebreiteten, wenn auch nicht in allen Zweigen gründlichen Wissen und einer gewissen geistigen Unabhängigkeit, einem Streben nach Erkenntnis und Wahrheit. Sie bestätigen aber auch das französische Sprüchwort: qui trop embrasse mal étreint.

Er schrieb bessere Tragödien als Gravina und Marchese, die zwar nicht die übertriebene Bewunderung Giovanni Pindemonte's und Cesarotti's, der seinen Julius Caesar dem Shakespeare's vorzog, aber auch nicht den Spott verdienen, mit dem Klein sie überschüttete. Er ist nicht, wie dieser meint, ein Nachfolger der italienischen Tragiker des sechzehnten Jahrhunderts, sondern der Vorläufer Alfieri's und steht diesem mit seinem Römertum viel näher als Maffei, in dessen Merope der griechische Stoff schon mit etwas Romantik verbrämt ist. Mit den Romantikern hatte Conti nur das gemein, daß er die christliche Religion für ein wirksameres poetisches Ingrediens hielt als die heidnische. In dem zu seiner Zeit noch andauernden Kampfe zwischen Antiken und Modernen nahm er entschieden für erstere Partei, folgte aber im Drama doch mehr den Franzosen des

siebzehnten Jahrhunderts als den Griechen. Wenn er Dante bewunderte und ihn höher als Milton stellte, so vermißt er doch bei ihm die Süßigkeit und Schönheit Petrarca's. In der Theorie war er oft unklar und schwankend, aber wenn er schließlich dahin kam, als Zweck der Poesie die moralische Wirkung und die Popularisierung der Wissenschaft zu erklären, so war das durchaus nicht romantisch.

Am 22. Januar 1677 in Padua geboren, trat Conti im Alter von 22 Jahren in die Kongregation der Oratorianer in Venedig ein, wo er auch die Priesterweihe erhielt. Aber sein lebhafter Geist und sein Wissensdurst vertrugen sich nicht mit den Pflichten des geistlichen Amtes, das er schon nach neun Jahren aufgab. Fardella hatte ihn in die kartesianische Philosophie eingeführt, aber diese und was er sonst noch in Venedig lernen konnte, genügte ihm bald nicht mehr. Er ging daher 1713 ins Ausland, hielt sich längere Zeit in England und Frankreich, acht Jahre in Paris, wo er die meisten seiner Werke schrieb, einige Monate in Holland und Deutschland auf, überall wissenschaftliche und litterarische Studien betreibend, mit Gelehrten und Schriftstellern verkehrend, am englischen Hofe sehr gut aufgenommen. Er hat Newton, der ihm den Cartesianismus austrieb, Malebranche und Bolingbroke persönlich kennen gelernt, korrespondierte mit Leibniz und war in Paris ein fleißiger Besucher des Salons der Gräfin Caylus, Nichte der Maintenon. Er war überhaupt ein Salonmensch, ein weltlicher Abate, dem aber noch viel von der Steifheit und Religiosität des Oratorianers anhaftete. Er naschte ein wenig von der damals in Frankreich eben auftauchenden Aufklärung und Zweifelsucht, spielte den Skeptiker in Bezug auf Philosophie und Naturwissenschaft, erklärte in seinen philosophischen Sonetten die Systeme von Descartes, Malebranche, Leibniz und Newton als Idole im Sinne Baco's, beteuerte aber stets seine unerschütterliche, vollkommene katholische Rechtgläubigkeit. Er schrieb einen Dialog über die Natur der Liebe, verkehrte gern mit

geistreichen Damen und suchte dann wieder in einer Abhandlung über die Frauen ihre Unfähigkeit zur Regierung und zu den wissenschaftlichen Studien zu beweisen. Erst nach dreizehn Jahren kehrte er nach Venedig zurück, wo nach und nach seine vier zum Teil schon im Auslande begonnenen Tragödien gedruckt und aufgeführt wurden und wo er am 6. April 1749, dritthalb Monate nach der Geburt Alfieri's gestorben ist.

Conti gehört zu der äußerst geringen Zahl italienischer Dichter der ersten Hälfte des Jahrhunderts, welche die englische Litteratur kannten und sich von ihr beeinflußen ließen. Freilich waren es vorzüglich die Modedichter seiner Zeit, Addison, Prior, Pope, von dessen Lockenraub er eine sehr gelungene italienische Uebersetzung lieferte, welche er bewunderte. Für Shakespeare hatte er noch weniger Verständnis und Sympathie als Voltaire, und es ist auffallend, wie wenig Kenntnis er trotz seines Aufenthaltes in England von ihm hatte. Wiederholt spricht er in seinen Werken von Corneille und Racine, dessen Athalia er übersetzt hat, aber nur zweimal von Shakespeare und in einer Weise, die keine genaue Kenntnis von dessen Werken verrät. In einer Anmerkung zur Uebersetzung des Lockenraubs spricht er von einer „englischen Tragödie Otello“ ohne den Namen des Autors zu nennen; in einem Briefe an Martelli nennt er „Saspar“ den Corneille der Engländer, reich an großen Ideen und noblen Gefühlen, aber höchst unregelmäßig. Er findet dessen Dramen reich an Handlung, wie die der Spanier, aber die Charaktere natürlicher und bedauert, daß die italienischen Dramatiker des siebzehnten Jahrhunderts ihn nicht kannten und nur die Spanier nachahmten. Das klingt ungefähr so, als ob er sagen wollte: jene hätten was von ihm lernen können, aber wir gebildeteren und edleren Dichter der Gegenwart stehen auf einer höhern Stufe als er. — Gelesen hat Conti, wie es scheint, nur den Caesar, und auch diesen nur in der Bearbeitung des Herzogs von Buckingham. Das Stück gab ihm vielleicht die Anregung, seinen Cesare zu schreiben; aber das Wenige,

womit sein Drama an das des Briten erinnert, hat seine gemeinsame Quelle im Plutarch. G. Brognoligo, der im Ateneo veneto von 1893—4 eine ausführliche und wertvolle Arbeit über Conti veröffentlicht hat, leugnet daher mit Recht jeden Einfluß Shakespeare's auf die Dramen des Paduaners. Doch scheint mir, daß er dessen Königsdramen, von denen er doch wohl gehört haben muß, die Idee zu einer ähnlichen Dramatisierung seiner vaterländischen Geschichte entnommen hat. Und sein Vaterland war das alte Rom.

Wie die meisten seiner Zeitgenossen hielt er die römische Geschichte allein als der ernsten dramatischen Dichtung würdig und für sie vorzüglich geeignet. Das Mittelalter, die Barbaren und den Orient, mit Ausnahme der von „christlichen Dramatikern" vorzüglich gepflegten biblischen Geschichte, überließ man gern dem Musikdrama. Für vornehm und klassisch galt nur die Römertragödie, die mit ihren hergebrachten elfsilbigen Versen nicht poetischer und populärer war, als die zu einer gewissen Zeit beliebten deutschen Hohenstaufentragödien in Jamben.

Wie so viele andere Tragödien jener Zeit entsprangen auch die vier Römerdramen Conti's nicht einem innern Antrieb, nicht einer dichterischen Inspiration, sondern dem Patriotismus und einer bedächtigen mühsamen Gelehrtenarbeit. Sie machen mitunter den Eindruck von dialogisierten und versifizierten Kapiteln aus Livius, Tacitus oder Plutarch. Und die geteilten Chöre an den Aktschlüssen, auf deren Erfindung er sich viel zu gute that, machen seine Dramen nicht poetischer. Cesarotti und auch manche moderne italienische Litteraturhistoriker haben den echt römischen Geist seiner Tragödien, die treue Beobachtung des historischen Kostüms gelobt, und es ist wahr, daß diese Treue große Kenntnis der römischen Geschichte und Altertümer beweist. Aber er thut einerseits des Guten zu viel, glaubt sich verpflichtet, sein ganzes historisches und archäologisches Wissen auszukramen, ist in Kleinigkeiten pedantisch genau und verfällt doch wieder in Anachronismen und unhistorische Charakter-

zeichnung. In seinem schon 1718 geschriebenen, später umgearbeiteten „Cesare“ hat er aus dem eisernen Diktator einen Prahlhans und Deklamator gemacht und läßt die Freiheitsenthusiastin Porzia, die stolze Tochter Cato's, im Hause Caesars die Spionin machen. Jeder Akt hat seinen Monolog, und in einem Monolog enthüllt Antonius, als echter Theaterbösewicht, seine geheimen Pläne. Um die Einheit des Ortes zu wahren, müssen Caesar und seine Gattin ihre Angelegenheiten auf der Gasse besprechen, wo sie von Porzia belauscht werden.

Im „Giunio Bruto“ hat er aus eigener Erfindung oder vielleicht in Nachahmung von Pansuto's Bruto, die in den Sohn des Brutus verliebte Tarquinia, Tochter der Tullia und des Tarquinius, eingeführt und läßt sie, „da sie der historischen Wahrheit wegen nach Vertreibung der Tarquinier nicht in Rom bleiben konnte“, als Sklavin verkleidet mit dem Gesandten des von ihr verschmähten Königs Porsena in die Stadt zurückkehren. Dort agitiert und intriguiert sie für die Restauration der Tarquinier, kokettiert mit beiden Söhnen des Brutus, trägt sich diesem selbst in zudringlicher Weise zur Schwiegertochter an und bekommt von ihm den verdienten schwiegerväterlichen Korb. Vor dem Volke hält sie eine lange Rede, in der für eine jungfräuliche Prinzessin zu viel von heiraten und Kinderzeugung vorkommt und verlangt schließlich ganz prosaisch die Aushändigung ihrer konfiszierten Mitgift —

Non si nieghino a me le gemme e l'oro
Che destinommi il vecchio padre in dote —

welche Porsena's Gesandter zu Bestechungen verwenden will. Nach Entdeckung der Verschwörung werden die beiden Söhne des Brutus auf der Stadtmauer, in Gegenwart Tarquinias, hingerichtet, worauf diese sofort an gebrochenem Herzen stirbt (scoppia d'angoscia). Der Dichter sucht in der Einleitung — er schickt jeder seiner Tragödien eine langmächtige Einleitung voraus — die physiologische Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit eines solchen plötzlichen Todes zu beweisen, die andern Unwahrschein-

lichkeiten und Unmöglichkeiten des Dramas läßt er unentschuldigt. Und doch findet Camillo Ugoni darin mehr auf Gelehrsamkeit beruhende historische Wahrheit als in Alfieri's Bruto primo! Richtiger ist es dagegen, wenn er sagt, daß Conti's Tragödie mehr Leben hat, reicher an Details und an — zum Teil freilich nur erzählter — Handlung ist als die um ein Drittel kürzere seines Nachfolgers. Voltaire's Mort de Cesar ist ganz unabhängig von Conti's Cesare, aber die Tullie in seinem Brutus scheint der Tarquinia des Italieners ihre Existenz zu verdanken zu haben. Sonst ist aber das französische Stück, wenn auch kein Meisterwerk, viel vornehmer und antiker gehalten als das Conti's.

Seine schwächste Tragödie, verworren und ohne rechten Schluß, ist seine letzte, „Druso“, welche beinahe so lang ist wie zwei Stücke Alfieri's. Viel besser, ja vielleicht sein bestes Drama ist „Marco Bruto“, dessen Sprache jedoch wenig poetisch und nicht immer ganz korrekt ist. Es ist dies Stück gewissermaßen eine Ergänzung des Cesare. Conti hatte sich nämlich zu den bekannten drei Einheiten, die er stets heilig hielt, noch als vierte die mehr berechtigte des Interesses aufgeladen, und er betrachtete es daher als schweren Vorwurf, als der französische Archäolog Fréret ihn aufmerksam machte, daß in diesem Drama das Interesse zwischen Caesar und Brutus geteilt sei. Um den Fehler gutzumachen, setzte er sich hin und schrieb ein zweites Stück über den Tod Caesars, zu dessen alleinigem Helden er den Brutus machte. Allein, trotzdem er auf dessen Gestaltung sehr viel Mühe verwendete, hat er seine Absicht doch nicht ganz erreicht, da Porzia neben dem Gatten einen großen Teil des Interesses absorbiert. Und neben ihr spielt auch Servilia, die Mutter des Brutus, eine zu große Rolle, so daß dieser zwischen den zwei viel redenden und politisierenden Weibern wenig heldenmäßig erscheint. Er hat, wie Brognoligo sagt, etwas Hamletartiges.

Der größte Fehler Conti's aber, den er freilich mit Alfieri

teilt, ist, daß er überhaupt für seine Personen kein rechtes, warmes Interesse zu erregen weiß. Dies rührt zum Teil davon her, daß er sich selbst nicht recht erwärmte, zum andern Teil von seiner zwar einfachen und gewöhnlich korrekten, aber jedes höheren Schwunges entbehrenden Sprache. Der Vorgänger Alfieri's ist er auch in der starken Betonung des Patriotismus und der Aufopferungspflicht des Bürgers. Aber, wie um sich gegen die Zumutung republikanischer Tendenz seiner Römertragödien zu verwahren, fügt er in der Einleitung zum Marco Bruto vorsichtig hinzu: „In einer Monarchie haben demnach die Unterthanen die Pflicht, dem Monarchen ihr Leben und ihre Freunde zu opfern, besonders im Kampfe gegen einen Usurpator.“

So erklärt es sich, warum seine Tragödien gegen Ende des Jahrhunderts schon ganz vergessen waren und nicht aufgeführt wurden, worüber Pindemonte sich nicht genug verwundern konnte. Conti war eben von dem in der Tendenz verwandten, körnigeren und weniger redseligen jüngern patriotischen Dichter verdrängt worden.

9. Varano.

Noch am Anfange unseres Jahrhunderts rechnete ein italienischer Kritiker die zwei Tragödien des Ferraresen Alfonso Varano (1705—1788), der sich „von den Verirrungen Shakespeare's und Schiller's fern hielt“, zu den besten des italienischen Theaters nach denen Alfieri's. Andere Italiener begnügten sich, bald den glänzenden, prachtvollen Stil, bald die edle, zierliche Sprache, „episch im Dialog, lyrisch in den Chören“, oder die „gut erdachte und wohl geführte Fabel“ seiner Dramen zu loben. Dagegen hat L. Klein seine Inhaltsangabe der einen dieser Tragödien, des 1745 erschienenen „Demetrius“, mit scharfem Spotte gewürzt. Und solchen verdient sie auch, weil sie mit der Prätension auftrat, ein Werk klassischen Stils zu sein, und doch nichts anderes ist, als ein entsetzlich langes

Zwitterding von Schauertragödie des sechzehnten Jahrhunderts und vormetastasianischem Musikdrama. Verschwörungen, Hofintriguen, Ueberskreuzverlieben, eine gefangene, verliebte Prinzessin, die ihre Liebe mit Haß maskiert, ein totgeglaubter Sohn — Demetrius —, der unerkannt seinem Vater, dem König Seleuco, als General dient, Berenike, die Gemahlin dieses Königs, die in ihren eigenen Sohn verliebt ist, ihn zur Ermordung des Vaters auffordert, und wie Frau Potiphar verleumdet, ein Minister, Araspe, der mit ihr intriguiert, weil er, um den Thron zu erlangen, die ganze königliche Familie verderben will, bilden Inhalt und Personen dieses Dramas, in dem, mit Ausnahme des Demetrius, kein einziger ordentlicher Mensch zu finden ist. „Al fin quand è felice — Ha nome di virtude anche il delitto“ sagt der intrigante Araspe, und nach diesem Grundsatze, daß der Erfolg dem Verbrechen den Namen Tugend giebt, handeln alle Personen des Stückes, während der brave Demetrius, wir wissen nicht warum, sich seinen Eltern nicht zu erkennen geben will. Infolge dieses hartnäckigen Inkognitos, das am Ende des fünften Aktes sehr ungenügend erklärt wird, gerät er in Lebensgefahr und kann sich nur mit Mühe die verliebte Mutter vom Halse halten. Schließlich wird er, wie in solchen Dramen üblich, an einem Muttermal als der legitime Königssohn erkannt, heiratet die verliebte spröde Prinzessin, obwohl er ihren Vorschlag, den Vater zu ermorden, ablehnen mußte. Der Spitzbube Araspe kommt mit einer gelinden Strafe davon, und die allgemeine Heiterkeit am Schlusse dieser Tragödie wird nur durch den Selbstmord der Königin ein wenig getrübt.

So muß uns auch das von Klein dem Stücke gezollte Lob genügender poetischer Gerechtigkeit unverdient erscheinen, während wir seinem sonstigen Tadel zustimmen. Die Chöre sind recht matt und die von ihnen gesungenen Gleichnisse und Sentenzen meistens geschmacklos.

Etwas besser als der für ein Jugendwerk ausgegebene

Demetrius ist die 1753 erschienene, nur vierthalbtausend Verse zählende Tragödie „Giovanni di Giscala“, deren historischer Kern keine so phantastische Entstellung wie beim Demetrius gestattete. Der Held dieses, dem Papste Benedict XIV. gewidmeten Dramas ist der Anführer der in Jerusalem von den Römern unter Titus belagerten Juden.

Es ist begreiflich, daß Varano, der ein sehr frommer und gläubiger Christ war — er hat auch eine Märtyrerin Agnes dramatisiert, man könnte vielleicht sagen, nochmals gemartert —, in der Zerstörung des Tempels und Zerstreuung der Juden nur die gerechte Strafe für die Kreuzigung Christi sah, aber indem er in seinem Drama einseitig das junge Christentum in den Vordergrund stellte und verherrlichte, ja sogar für den Verräter Elioneo zu interessieren suchte, verminderte er das Interesse am Verzweiflungskampfe der Juden und an ihrem Führer, dem eigentlichen Helden des Dramas. Er stellt diesen zwar nicht als Schuft und Erzbetrüger dar, wie ein Jahrzehnt früher Voltaire seinen „Mahomet“, aber er macht aus ihm auch keinen edlen, reinen Vaterlandsverteidiger und läßt ihn bald als von einer falschen Prophezeiung Irregeführten, bald als ehrgeizigen Betrüger erscheinen. Endlich läßt er ihn doch mutvoll ausharren und bis zum Tode dem Judentum treu bleiben. Uebrigens ist das Stück nicht viel mehr als dialogisierter Josephus und fehlt ihm jedes lokale und historische Kostüm. Die Sprache ist ziemlich einfach, rein und schmucklos, die Chöre besser als im Demetrius, die am Ende des ersten und vierten Aktes haben sogar hohen lyrischen Schwung.

Wie Signorelli und Giovanni Pindemonte die Tragödien Varano's über alle Gebühr priesen, so sind auch seine Visionen (Visioni sacre e morali) von Monti und Andern viel mehr, als sie verdienen, gelobt, von Manchem sogar mit Dante's Göttlicher Komödie verglichen worden. Freilich mußte selbst der Lobredner und Herausgeber seiner Tragödien, der in seinen Terzinen die rauhen Töne Dante's durch die sanften Petrarca's

gemildert findet, zugestehen, daß das Produkt dieser Mischung ziemlich langweilig ist. Indessen, ein Nachahmer Dante's ist er, und einiges Verdienst mag er sich dadurch erworben haben, daß er einer der Ersten war, die das Interesse am großen Florentiner wieder anregten. Vorangegangen war ihm freilich schon (1739) der Venetianer Gasparo Leonarducci mit seiner „Provvidenza", und Dante'sche Verse hat, wie wir gesehen haben, auch Pansuto in seine Dramen eingestreut.

Daß Varano Dante nachahmen wollte, sieht man deutlich, und

„wie er räuspert und wie er spuckt,
das hat er ihm glücklich abgeguckt".

Aber wir finden bei ihm ebenso wenig von dem glühenden Patriotismus, von dem unerbittlichen Rechtsgefühl Dante's, als von der Plastik und Kongruenz seiner Verse. Varano's Terzinen sind manchmal so dunkel wie die Dante's und, wie dieser, führt er uns durch die himmlischen Räume, läßt uns von Engeln, die er verschwenderisch gebraucht, geleiten, mit Seligen uns unterhalten. Aber was wir da hören und sehen, erregt kaum unser Interesse; denn nicht die lebhaft bewegten Szenen der Hölle hat er sich zum Muster genommen, sondern die theologischen und philosophischen Disquisitionen des Paradieses, die schon in der Göttlichen Komödie ermüdend wirken. Und die Verstorbenen, die er uns vorführt, sind keine imponierenden Gestalten wie Farinata oder Ugolino, keine ewig jungen Dulderinnen wie Francesca von Rimini, sondern recht prosaische Alltagsprinzessinnen, wie eine Tochter Ludwig XV., eine Schwester Maria Theresia's, eine Herzogin von Penthievre, um die sich bei ihren Lebzeiten nur ihre Höflinge, nach ihrem Tode nicht einmal diese kümmerten. Dazu erscheinen alle diese Gestalten ganz verschwommen und ohne charakteristische Züge. Sie sind alle gleich fromm und gut und des Paradieses würdig, eben so wie die von Varano besungenen Kirchenfürsten und wie Kaiser Franz I., der Gatte Maria Theresia's. Dabei läßt er es an Schmeicheleien für die Kaiserin und andere lebende Fürstlich-

keiten nicht fehlen und besingt den Sieg der frommen Oesterreicher über die ketzerischen Preußen bei Kolin.

Varano, der auf seine Abstammung von den alten Beherrschern Camerino's sehr stolz war, macht uns in der an scheußlichen Schilderungen reichen fünften Vision, „Die Pest von Messina", auch mit seiner vornehmen Verwandtschaft im Himmelreich, der Seligen Battista Varano bekannt, die uns kaum mehr interessiert als die lange Geschichte von dem losgebundenen Ochsen in der vierten Vision, die zu deren sonstigem Inhalt gar keinen Bezug hat.

Ist uns demnach der Inhalt der Visionen ganz gleichgiltig und stehen uns die besungenen Fürstlichkeiten des achtzehnten Jahrhunderts viel ferner als die Gewaltigen des dreizehnten in der Göttlichen Komödie, so findet der geduldige Leser in den dritthalbtausend Terzinen der zwölf Visionen doch manche erhabene, großartige Schilderungen, manche prachtvolle, eines Nachahmers Dante's nicht unwürdige Verse. Und einige Anerkennung gebührt ihm auch dafür, daß er neben dem großen Florentiner als Vorbild Monti's gelten kann, der aber mit seiner „Stratonica" den Demetrius parodiert zu haben scheint.

Obwohl mehr als ein Drittel von Varano's Lebenszeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört und er noch den Ruhm Alfieri's erlebte, gehört er doch als Tragiker der ersten Hälfte an, ja bezeichnet beinahe einen Rückschritt gegen Conti, und nur dieser ist als der eigentliche Vorgänger des großen Tragikers von Asti zu betrachten.



Zweites Kapitel.

Lustspiel, Schauspiel und Tragödie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

---

1. Goldoni.

Die zweite Hälfte des Jahrhunderts hatte begonnen und alle Reformbestrebungen auf dem Gebiete des tragischen Theaters hatten nur ein sehr bescheidenes Resultat ergeben. Ja es schien als ob man sie ganz aufgegeben, auf das hohe Ziel, die Griechen und Franzosen zu erreichen, verzichtet hätte. Zwischen den letzten Stücken Conti's und Varano's und den ersten Alfieri's ist keine nennenswerte Tragödie erschienen.

Diese Lücke von einem Vierteljahrhundert wurde durch das Lustspiel und das Musikdrama ausgefüllt, deren höchste Blüte in diese Zeit fällt, für letzteres schon ein Menschenalter früher, mit dem Auftreten Metastasio's, begonnen hatte. Es scheint, daß die Volksstimmung der ernsten, hohen Tragödie nicht günstig war, in einer Zeit des Friedens und sorglosen Genießens: Von dem Ende des siebenjährigen Krieges bis zum Beginn der Revolutionskriege hatte sich der größte Teil Europas des ungetrübtesten Friedens zu erfreuen, und noch fünfzehn Jahre früher hat dieser glückliche Zustand für Italien begonnen, das vom siebenjährigen Kriege nicht direkt berührt wurde. Und wenn auch der politische und soziale Zustand des Landes noch viel zu wünschen übrig ließ, wenn auch von allen Seiten nach

Reformen in Rechtspflege, Volkswirtschaft und Unterricht gerufen wurde, so hatten ja schon gelehrte und patriotische Männer den rechten Weg dazu gewiesen, weise und pflichtbewußte Regierungen die Reformen begonnen. Man spürte schon einige wohlthätige Folgen derselben, erwartete vertrauens- und hoffnungsvoll noch weit größere und wohlthätigere.

Fast wie Huttens „es ist eine Lust zu leben" klingt es in der Einleitung von Filangieri's Werk über die Gesetzgebung: „Der Aberglaube ist verschwunden, die Geistlichkeit herrscht nicht mehr im Staate und dient blos dem Altar, Wort und Schrift sind frei, die Tugend regiert und ein Machiavelli würde jetzt der allgemeinen Verachtung anheimfallen. Es bedarf nur noch einer Reform der Gesetzgebung, um die Menschen vollkommen glücklich zu machen."

Und ein paar Jahre später fand Bertola in seiner „Philosophie der Geschichte" diesen glückseligen Zustand der Vollkommenheit fast schon erreicht, die Gefahr einer ernsten Revolution vollständig ausgeschlossen, „weil die Prinzipien der europäischen Staatsverfassungen vereinfacht, die sozialen Verhältnisse große Vollkommenheit erreicht haben und die aus den Erfahrungen vieler Jahrhunderte gezogenen Grundsätze in ein System gebracht, überall geschickt und freisinnig angewendet werden." Für Italien im besondern findet er (in der Ode auf den Tod von Raphael Mengs) fortan den einzigen Beruf in der Pflege der schönen Künste. Im Gegensatz zu Virgils

> Tu regere imperio populos, Romane memento:
> Hae tibi erunt artes;

singt er

> Tu Italia in mezzo all'arti
> Pacifica ti resta;
> Italia ecco il tuo imperio.

Und diese Herrschaft übte es durch sein Musikdrama und sein komisches Theater aus. Nicht blos Zeno, Metastasio und andere Verfasser von Musikdramen wirkten als Hofpoeten in

der Fremde, nicht blos Sänger und Sängerinnen lieferte Italien dem Auslande. In Wien, wo Stücke Goldoni's oft gespielt wurden, dachte man ernstlich an seine Anstellung als Theaterdichter und nach Paris ist er in der That berufen worden.

Beinahe ein halbes Hundert regelmäßiger, zum Teil sehr gelungener Lustspiele ohne die Charaktermasken und Improvisationen der Commedia dell' arte hatten bereits die drei Toscaner in den ersten vier Jahrzehnten des Jahrhunderts auf die Bühne gebracht, als Goldoni und Chiari den Kampf gegen die auch im Auslande beliebte Stegreifkomödie in Venedig, wo sie noch am populärsten war, begannen.

Carlo Goldoni wurde am 25. Februar 1707 in Venedig als Sohn eines aus Modena stammenden Arztes geboren. Seine erste Erziehung erhielt er in einer Jesuitenschule in Perugia, studierte dann in Rimini, ging mit einer Schauspielergesellschaft nach Chioggia bei Venedig, wo sich seine Mutter aufhielt, arbeitete dann in der Kanzlei eines Advokaten in Venedig, studierte die Rechte in Pavia und Modena, diente als Gerichtsschreiber in Chioggia und Feltre und ward endlich im Alter von 24 Jahren Doktor der Rechte in Padua.

Um einer Heirat zu entgehen, verließ er im nächsten Jahre Venedig und ging nach Mailand, wo er eine Anstellung beim dortigen diplomatischen Agenten Venedigs erhielt. Mitte 1734 gab er diese Stelle auf, trieb sich mit einer Schauspielertruppe herum und kam nach Genua, wo er sich in die Tochter eines Notars verliebte und sie im August 1736 heiratete. Er hat die übereilte Heirat nicht zu bereuen gehabt und bis zu seinem Tode mit seiner Frau in höchst glücklicher Ehe gelebt. Auf Verwendung ihrer Verwandten wurde er 1740 zum unbesoldeten genuesischen Konsul in Venedig ernannt, verzichtete aber nach drei Jahren auf das nicht einträgliche Amt, ging Ende 1743 nach Florenz und von dort nach Pisa, wo er sich vier Jahre lang als Advokat recht anständig seinen Lebensunterhalt erwarb. Er hatte aber schon 1733 angefangen, für das Theater zu

schreiben, zu dem er sich von Kindheit an hingezogen fühlte, und folgte daher gern (1748) einer Einladung des Theaterdirektors Medebach, zu ihm nach Venedig als Theaterdichter zu gehen.

Mit geringer Unterbrechung durch Reisen nach Turin, Rom, und anderen Orten Italiens, lebte er nun vierzehn Jahre, fleißig für das Theater schreibend, in seiner Vaterstadt, bis die Angriffe Carlo Gozzi's und deren Folge — die Abnahme seiner Popularität — ihm den Aufenthalt in der Heimat verleideten. Auch war dort seine ökonomische Lage nicht befriedigend, während er im Auslande, wo er im besten Rufe stand, eine viel einträglichere Stellung erhalten konnte. In Wien beabsichtigte man im Anfange des siebenten Jahrzehnts ihn als Hoftheaterdichter zu berufen, damit er jährlich eine gewisse Zahl von Komödien und Operntexten verfassen sollte, da, wie es in dem von der Theater-Kommission gestellten Antrage (nach „Die Theater Wiens“ II. 1. Abt. Wien 1896) heißt „der berühmte Doktor Goldoni eine ungemeine Schnelle im Verfassen besitzet.“ Man rechnete darauf, daß er jährlich zwei große Opern, vier Komödien und eine Bourlesque schreiben und dabei noch andere Stücke für die Aufführung einrichten könnte. Seine Stücke sollten aber in Uebersetzung aufgeführt werden. Es scheint aber, daß der Vorschlag nicht ausgeführt wurde, denn in Goldoni's Memoiren findet sich keine Erwähnung eines Antrags oder auch nur einer Anfrage von Wien. Dagegen erhielt er 1762 einen Ruf an das italienische Theater in Paris, dem er gern folgte. Dort schrieb er sowohl italienische als französische Stücke, wofür er einen Gehalt von 6000 Francs erhielt. Einige Jahre später wurde er noch mit dem Unterricht der Töchter Ludwig XV. in der italienischen Sprache betraut, wofür er weitere 4000 Francs jährlich erhielt. Außerdem bezog er noch Tantième für seine Stücke. Aber er scheint keine Ersparnisse gemacht zu haben; denn als mit dem Sturz des Königtums seine Einnahmequellen versiegten, geriet er in Not. Erst zwei

Wochen nach der Hinrichtung Ludwig XVI. beschloß der Convent, daß ihm seine Pension von 4000 Francs weiter ausbezahlt werden sollte; aber der Beschluß kam zu spät — Goldoni war einen Tag vorher, am 6. Februar 1793, gestorben.

Mit liebenswürdiger Bonhommie und mit dem Anschein größter Aufrichtigkeit hat er uns in seinen französisch geschriebenen, 1787 in Paris auf Subskription herausgegebenen Memoiren die Geschichte seines Lebens und seiner Werke erzählt. Mit Teilnahme lauschen wir der interessanten Erzählung des plaudernden Greises, loben ihn, daß er seine Feinde und Gegner so milde behandelt und freuen uns, daß darin so wenig von dem Egoismus und Eigenlob anderer Memoirenschreiber zu finden ist. Aber wir dürfen ihm doch nicht unbedingt trauen. Gar oft hat das Gedächtnis dem Achtzigjährigen einen Streich gespielt und gar manches aus seinen Lehr- und Kampfjahren hat er mit Absicht oder aus Vergeßlichkeit verschwiegen. Aber dem Zauber seiner Darstellung konnte man sich schwer entziehen, und so ist es gekommen, daß seine Biographen wohl manche Daten und materielle Irrtümer der Memoiren berichtigten, aber ihn ganz im Sinne derselben als einzigen und ersten Reformator des italienischen komischen Theaters feierten.

Zum dramatischen Dichter war freilich der in einer theaterfreundlichen Familie Geborene prädestiniert. Im Hause seines Großvaters wurde Theater gespielt und dem Vierjährigen schenkte die Mutter ein Puppentheater. Schon als Kind benutzte er jede freie Minute, um die vielen Lustspiele in der Hausbibliothek seines Vaters zu lesen und mit acht Jahren schrieb er ein Lustspiel, das seine Bonne bewunderte und wofür ihn seine Mutter schalt und küßte. Merkwürdigerweise nennt er in seinen Memoiren nur Cicognini, einen dramatischen Dichter dritten Ranges aus dem siebzehnten Jahrhundert, als seinen Lieblingsautor und erwähnt nach diesem nur die Mandragora Machiavelli's, welche ihm so gut gefiel, daß er sie im Alter von

ungefähr sechzehn Jahren zehnmal gelesen hat. Er erzählt auch, daß er als Schüler des Jesuitenkollegiums in Perugia, bei einer Aufführung der Sorellina di Don Pilone mitwirkte und nennt dabei den Namen Gigli's nicht, obwohl er doch wissen mußte, daß dieser der Verfasser war. — Wir können unmöglich annehmen, daß ihm die drei toscanischen Lustspieldichter unbekannt geblieben sind. Von Kindheit an voll Interesse für das Theater, mit fünfundzwanzig Jahren sein erstes Stück auf die Bühne bringend, zwischen allen seinen Studien und Berufsgeschäften sich stets mit dem Theater beschäftigend, sollte er von den hervorragendsten Lustspieldichtern seiner Zeit nichts gelesen, nichts gewußt haben? Als junger Mann und bis zum fünfunddreißigsten Jahre versuchte er sich in allen dramatischen Gattungen, schrieb Musikdramen, Tragödien, Lustspiele mit und ohne Masken und Improvisation, erhob sich aber in keiner Weise über die Mittelmäßigkeit. Erst im Alter von vierzig Jahren trat er entschieden als Bekämpfer der Commedia dell' arte auf, brachte 1749 seine „Schlaue Witwe" auf die Bühne, mit welcher, wie De Sanctis sagt, „er sich selbst und dem Publikum seine Eigenart offenbarte." Und mit diesem Datum, 1749, lassen die italienischen Litteraturhistoriker und die Biographen Goldoni's die Reform des Lustspiels und eine neue Epoche des italienischen Theaters beginnen.

Den Grund zu dieser Legende hat freilich er selbst gelegt, denn er sagt in seinen Memoiren: C'était là (in Venedig) où j'avais jetté les fondements d'un théatre italien et c'était là où je devais travailler pour la construction de ce nouvel édifice. Je n'avais pas de rivaux à combattre, mais j'avais des prejugés à surmonter."

Wie wir bereits gesehen haben, ist diese Reform schon viel früher von den Toscanern begonnen worden, und daraus ergiebt sich auch, daß Goldoni's Reformthätigkeit, welche bei seiner Rückkehr von Toscana begann, eine Folge des dort Gesehenen und Gelernten war. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er

schon, bevor er nach Toscana kam, die Lustspiele Nelli's und Fagiuoli's kannte, welche auch außerhalb Toscanas aufgeführt wurden. Die des ersteren wurden schon seit 1731 einzeln gedruckt, von den Nelli's erschien 1734—36 eine siebenbändige Ausgabe in Florenz. Und wenn er früher nichts von ihnen gewußt hätte, in Toscana mußte er, wenn er nicht Auge und Ohr verschloß, mit ihnen bekannt werden. Als er nach Florenz kam, lebte noch der allgemein geachtete alte Nelli, Fagiuoli war zwei Jahre vorher gestorben, aber seine Lustspiele wurden noch aufgeführt, und Goldoni verkehrte mit Leuten, die ihn persönlich gekannt hatten, besuchte die Akademie der Apatisti, in der man auf den verstorbenen Dichter eine lange Trauerrede vorgetragen hatte.

Mit größerem Talent und größerem Fleiß begabt, mit flinker Feder, in beständigem Verkehr mit Schauspielern, von Jugend auf mit der Bühne vertraut, als Jurist, Beamter und diplomatischer Agent mit den verschiedensten Klassen und Ständen verkehrend, konnte er viel mehr produzieren als seine Vorgänger, viel mannigfaltigere Stoffe bearbeiten, viel verschiedenere Charaktere beobachten und zeichnen. In einer Theaterstadt wie Venedig, wo von allen Seiten Unterhaltung suchende Fremde zusammenströmten, wo in allen Kreisen das regste Interesse für das Theater herrschte, fand er viel mehr Anregung und Aufmunterung als Nelli und Fagiuoli in den stillen kleinen Städten Toscanas. So konnte er seine Vorgänger übertreffen, von Voltaire der Befreier Italiens von der „gotischen Barbarei" genannt werden und zu europäischer Berühmtheit gelangen, während Jene vergessen wurden.

Aber nicht einmal in allen Beziehungen hat er sie übertroffen: Fagiuoli bleibt stets Toscaner; er schildert nur die Menschen des Fleckchens Erde, das er gut kannte und bleibt stets wahr und der Natur treu. Seine Bauernkomödien haben die Naturwahrheit und Frische, wenn auch nicht die Lebhaftigkeit von Goldoni's köstlichen venetianischen Volksstücken. Aber

dieser begnügte sich nicht mit der kleinen Welt der Fischer und Gondolieri, der Handwerker und Kaufleute der Lagunenstadt, die keiner besser als er kannte, keiner in lebensvollern Gestalten auf die Bühne zu bringen wußte; — er suchte auch Länder und Stände auf, die er viel weniger kannte. Schon wo er die höhern Klassen Venedigs zu zeichnen unternimmt, bewegt er sich nicht mehr ungezwungen und behaglich wie in den Volksstücken Baruffe chiozzotte, Le Massere, I Rusteghi, Campiello, Putta onorata und in dem liebenswürdigen Una delle ultime sere di Carnevale, mit dem er bei seiner Uebersiedelung nach Paris von seinem geliebten Venedig Abschied nahm. Viel schwächer sind die Stücke, welche in anderen Städten Italiens spielen, und ganz ungenießbar wird er für uns, wenn er die Handlung außerhalb Italiens verlegt. Mit vollständiger Unkenntnis fremder Sitten und Verhältnisse unternimmt er es, Engländer und Perser, Türken und Chinesen auf die Bühne zu bringen. Sind die Römer und Griechen Shakespeare's mitunter nur verkleidete Engländer, so sind die fremden Nationen bei Goldoni nicht einmal Italiener, sondern phantastische Wesen, Zerrbilder und Mißgeburten. Aber er dramatisierte exotische Stoffe, weil das Publikum, das ja von fremden Sitten und Einrichtungen, von den Charakteren der fremden Nationen auch nicht viel wußte, sie verlangte und ihnen Beifall klatschte. Und es ist seine größte Versündigung an der Kunst, daß er, zum Teil aus pekuniären Motiven, stets bereit war, dem schlechten Geschmack und den Launen des Publikums Konzessionen zu machen. So schrieb er ohne genügendes Musikverständnis Musikdramen und Operntexte, weil sie besser bezahlt wurden, Rührungskomödien und Abenteuerstücke, weil sie die Häuser füllten und selbst eine schmutzige Travestie im Stile der modernen Operetten „Lucretia romana in Constantinopoli“, welche 1737 aufgeführt wurde. Er hatte es unternommen, mit seinen Lustspielen die Commedia dell'arte aus Venedig zu verdrängen, aber mitten im lebhaftesten Kampfe und selbst noch in Paris, schrieb er wieder

Komödien mit den altbekannten Masken der Commedia dell' arte, deren Dialog ganz oder teilweise der Improvisation der Schauspieler überlassen blieb. Mit voller Berechtigung hat daher Pietro Secchi in einem sehr guten Artikel des „Caffé“ (Nr. 30 vom Jahre 1765) über den Verfall des Theaters, neben dem Lob Goldoni's auch hervorgehoben, wie unvollkommen seine Reform war, weil er dem Geschmacke des Publikums zu viel nachgab und die Maskenkomödie nicht ganz verdrängte, so daß die in alter Manier fortspielenden Schauspieler auch die regelmäßigen Stücke verdarben.

In heftiger schonungsloser Weise hatte ihn Graf Carlo Gozzi bekämpft und mit seinen Märchendramen vom Theater, ja gewissermaßen von Venedig verdrängt. Was that Goldoni? Er vergaß sein Reformprogramm und schrieb (1768), um dem Gegner auf dessen eigenem Felde Konkurrenz zu machen, ein dramatisches Märchen Il genio buono e il genio cattivo, in dem er wie Gozzi auf die „falsche Philosophie“ schimpfte, sonst aber hinter seinem Gegner und Vorbilde weit zurückblieb. Ebenso hat er in seinem Wettstreite mit dem Abate Chiari um die Gunst des venetianischen Publikums mitunter dessen Manier angenommen, Stücke, die in Inhalt oder Titel solchen Chiari's ähnlich waren, auf die Bühne gebracht, was dieser wieder mit gleich unlauterem Wettbewerb vergalt. Schrieb Goldoni eine „Persische Braut“, so folgte Chiari mit einer „Chinesischen Sklavin“, sein „Molière“ folgte dem Goldoni's auf dem Fuße; bearbeitete Chiari Voltaire's Ecossaise, so beeilte sich Goldoni mit seiner Bearbeitung zu kommen, schrieb Chiari einen „Plautus“, so machte Goldoni den Terenz zum Helden eines Dramas, in dem er auf den Verfasser des Plautus stichelte; Chiari schrieb einen Poeta comico und einen Medico veneziano, Goldoni ein Teatro comico und einen Medico olandese, Chiari einen „Venetianischen Philosophen“, Goldoni einen Englischen; Richardsons Pamela haben beide Dichter dramatisiert. Auf Goldoni's „Schlaue Witwe“ machte Chiari eine grobe Parodie

„Die Schule der Witwen" (1748). Die Regierung verbot aber die Aufführung beider Stücke wegen „Beleidigung fremder Nationen", worauf Goldoni seinen Gegner noch in einem Dialog „Die Apologie der schlauen Witwe" in scharf satirischer Weise angriff.

So dauerte der Kampf fort bis Baretti mit seinen kritischen Schriften, Gozzi mit seinen Märchendramen die Rivalen in gleich heftiger und schonungsloser Weise angriffen und damit Frieden zwischen den einander Bekämpfenden stifteten.

Aus dieser Zeit des Friedens datiert wohl ein sehr schmeichelhaftes Gedicht Chiari's an Goldoni, den „befreundeten Dichter", in dem er die Wandelbarkeit des Geschicks und die Launen des Publikums beklagt, unter denen Beide zu leiden hatten.

Goldoni egregio,
Là in Ippocrene
E sulle comiche
Venete scene,
Chi di noi meglio
L'ebbe a provar?

Mit fast wie Ironie klingender Verehrung antwortete Goldoni dem „glücklichen erhabenen Dichter, der hoch im Aether unermüdlich das göttliche Plectrum schlägt" und schloß mit der Erklärung, daß er den edlen, aber ungleichen Wettkampf mit dem größern Genie aufgebe.

Er war überhaupt keine Kampfnatur, er war ein lebenslustiger, nicht mit zu viel Wissen überladener Mann mit der Devise: leben und leben lassen. Von der Waffe der persönlichen Satire machte er selbst gegen seine heftigsten Gegner Gozzi und Baretti nur sehr selten Gebrauch; nach der Lektüre eines giftigen Artikels in der Frusta des letztern begnügte er sich, ihn einen unglücklichen Menschen zu nennen.

Diese Gutmütigkeit und Friedfertigkeit, verbunden mit einem Mangel an Tiefe und Ernst waren es auch, welche ihn verhinderten, die höchste Stufe der dramatischen Kunst zu erreichen.

Seinem Lachen fehlte die Thräne des Mitleids, welche die Komik erhöht und veredelt. Er ist nie zu den Abgründen des Leides und der Sünde hinab gestiegen, hat es nie gewagt, an die höchsten Probleme zu rühren oder auch nur den Großen und Mächtigen den Spiegel mit dem Abbilde ihrer Fehler und Laster vorzuhalten. Er hat die Menschen genau beobachtet, ihr Thun und Treiben treu kopiert. Seine Porträts sind zum Sprechen ähnlich, ja, sie sprechen und bewegen sich auch natürlich und lebendig; aber er zeigt uns doch nur ihr Aeußeres, in ihr Herz ist er nicht eingedrungen oder weiß es uns nicht sichtbar zu machen.

Besonders fühlbar werden diese Mängel in seinen Trauerspielen, in den Dichterdramen „Tasso" und „Molière" und in den andern ernsten Stücken.

Er war ein eifriger venetianischer (nicht italienischer) Patriot, ließ gern in den außerhalb Italiens spielenden Stücken einen liebenswürdigen, braven und edlen Venetianer auftreten und benutzte jede Gelegenheit, um sein Venedig und dessen Regierung zu loben. Er sah oder wollte nur die guten Seiten sehen und war für die Schäden der venetianischen Oligarchie, für die Zeichen des nahenden Verfalls unempfindlich. Nur in einem einzigen Stücke, im „Adulatore", den er aber vorsichtigerweise nicht in Venedig spielen läßt, wagt er es, die Mißstände des öffentlichen Lebens, unfähige und unehrliche Beamte zu schildern. Aber er hat, wie er in seinen Memoiren berichtet, zu diesem 1750 geschriebenen Stück ein älteres von J. B. Rousseau benutzt und nur die komischen Personen hinzugefügt.

Baretti hat ihm vorgeworfen, daß er von Kindheit auf an die Sklaverei gewöhnt, in welcher der venetianische Adel seine Unterthanen hielt, die sonderbarsten Ideen vom Adel habe und ihn mit solcher Devotion verehre, daß er ihm den Vorzug vor der Tugend gebe. Das ist nun in barettischer Manier übertrieben, aber nicht zu leugnen ist es, daß dieser Bürger der Republik Venedig weniger Selbstgefühl und Bürgerstolz, mehr

Respekt vor Monarchen, Adeligen und Geistlichen hatte, als der kaiserliche Hofpoet Metastasio. Geistliche durfte er nicht auf die Bühne bringen, und wenn er es gedurft hätte, würde er sie gewiß als sehr tugendhaft, fromm und ehrbar dargestellt haben, hat er doch in einem Gedicht, Il Burchiello, die Jesuiten, ihre Gelehrsamkeit, Moral und Frömmigkeit und am meisten ihr Erziehungssystem gepriesen. In der Pamela nubile verhunzt er den Richardson'schen Roman, indem er aus dem Dienstmädchen Pamela die Tochter eines seit dreißig Jahren in der Verborgenheit lebenden gräflichen Rebellen macht; „denn", sagt er in den Memoiren, „ein venetianischer Edelmann, der eine Plebejerin heiratet, beraubt seine Kinder des Adels und einem solchen Nachteile darf man seine Nachkommenschaft, unter dem schönen Vorwande, die Tugend zu belohnen, nicht aussetzen".

Nur sehr selten schildert er einen venetianischen Adeligen als grundschlechten, unmoralischen Menschen und seine Schilderungen aus der vornehmen Gesellschaft machen überhaupt den Eindruck, daß er sie wenig gekannt hat. Das Bürgertum und besonders das venetianische Kleinbürgertum, hat er dagegen weit besser als jeder andere gekannt und unübertrefflich geschildert. Aber auch da müssen wir eine Einschränkung machen: Er weiß viel besser die Frauen und Mädchen aus den niederen Klassen als aus dem Bürgerstande zu schildern. Seine Naiven sind dümmer als die Gänse, und nur sehr selten gelingt ihm eine Kokette oder Sentimentale. Die Frauen aus den bessern Ständen mit ihren häuslichen Zänkereien, ihrer Putzsucht und ihren Hausfreunden (Cicisbei) machen oft einen mehr widerlichen als komischen Eindruck, oder sind Abenteuerinnen, welche ihren treulosen Liebhabern nachlaufen und ihre Tugend allen Fährlichkeiten aussetzen. Die Mädchen und Witwen sind selten in eine bestimmte Person verliebt — sie wollen heiraten, und wenn es nicht Florindo sein kann, begnügen sie sich mit Lelio. Mitunter kümmern sie sich mehr um die Mitgift als um den

Gatten oder nehmen Geschenke von allen Freiern an, und „zum Heiraten brauchen sie weniger Ueberlegung als zum Ankauf eines Kleidungsstücks" sagt Goldoni selbst von ihnen in der Donna di governo. Innige, alle Hindernisse überwindende Liebe kommt bei ihm äußerst selten vor.

Die ersten Liebhaber verraten noch sehr oft ihre Herkunft von der Commedia dell' arte, wo nicht sie, sondern die Komiker die Hauptrollen hatten und sind oft von einer solchen Geistesarmut und Unbedeutendheit oder mehr auf die Mitgift als auf die Braut bedacht, daß sie die Gleichgiltigkeit der Mädchen begreiflich machen.

Die Familienkonflikte entstehen gewöhnlich nicht daraus, daß die Eltern die Verbindung mit dem Geliebten nicht gestatten wollen, sondern aus der Uneinigkeit von Eltern, Verwandten und Vormündern, welche aus Eigennutz oder andern Motiven verschiedene Freier begünstigen. Einmal (in der Sposa sagace) entnimmt er Nelli's Matrimonio per astuzia die gute Idee, diese Uneinigkeit von einem klugen Mädchen ausnutzen zu lassen, um den Mann, den sie haben will, zum Gatten zu bekommen; aber die Ausführung läßt manches zu wünschen übrig und die „kluge Braut" mit ihrem Mangel an Zartsinn und dem familiären Verkehr mit den Dienstboten ist uns gar nicht sympathisch, bei weitem nicht so liebenswürdig wie ihr Vorbild in Nelli's Stück.

Auch die Famiglia dell' antiquario ist offenbar eine Nachahmung von Nelli's La suocera e la nuora. Der den zwei Zänkerinnen stets nachgebende Cavaliere del Bosco ist Nelli's Bireno. Gerade wie bei diesem, aber minder harmlos hetzen in Goldoni's Stück die Dienstboten beide Parteien gegen einander. Der als Armenier verkleidete Spitzbube entspricht der als Armenier verkleideten Vespina in Nelli's Moglie in calzoni. Bei diesem ist der Ausgang hübscher als beim Venetianer, mit dem Vertrag und Uebergabe der Hausregierung an Pantalone. In mehreren Stücken schildert Goldoni, in Nachahmung von

Nelli's Serva padrona, eine kluge, aber böse oder heuchlerische Haushälterin, welche den Familienvater und durch ihn das ganze Haus beherrscht. So in der Donna di governo, einem recht hübschen Lustspiel, in dem die Alexandriner des Dialogs zu dem raschen Gang der Handlung sehr gut passen und das merkwürdigerweise bei der Aufführung durchgefallen ist, während die für uns unausstehliche „Pamela" großen Beifall fand. Durchgefallen ist auch der Giuocatore, eines der wenigen, wohlgelungenen ernsten Stücke Goldoni's, in dem die Spielsucht sehr gut, viel besser als in der Bottega del Caffè, dargestellt ist und wo auch an passenden Stellen die Komik ihren Platz findet. Ueberhaupt finden sich auch in vielen seiner schlechten Stücke einzelne gelungene Scenen von unwiderstehlicher Komik.

Zu den bessern Stücken können auch gerechnet werden: La bancarotta, Lo spirito di contradizione, La pupilla (zum Teil nach Amenta's Carlotta), L' avvocato veneziano, Il tutore und La locandiera, welches letztere sowie Il servitore di due padroni in neuerer Zeit auf deutschen Bühnen mit Beifall aufgeführt wurde.

Baretti hat Goldoni Mangel an moralischer Tendenz vorgeworfen, und insofern man die Moral eines Dramas nur darin sehen will, daß die Tugend belohnt und das Laster bestraft werde, hatte er wohl recht. Dem in der Vorrede zum Tutore ausgesprochenen Vorsatze, das Laster zu strafen und lächerlich zu machen, die Tugend zu belohnen, sie ins schönste Licht zu stellen und die Zuschauer in sie verliebt zu machen, ist Goldoni nicht immer treu geblieben. Er zog es manchmal vor, die Schlechtigkeit und Bosheit nur lächerlich zu machen, den Strafwürdigen, wie Klein sagt, „in eine solche komische Klemme und Bedrängnis zu versetzen, daß derselbe als abschreckendes Beispiel am Pranger der Lächerlichkeit dasteht". — Manchmal aber, und gerade in der von Klein so über alles Maß gelobten Bottega del caffè, trifft die Strafe den am wenigsten Schuldigen. Der mehr widerliche als boshafte Schwätzer Don Marzio

wird am Schlusse von allen Personen geschmäht und verhöhnt, der Helfershelfer des Falschspielers kommt auf die Galeere, während der Hauptschuldige straflos und hochmütig abzieht. Berücksichtigt man noch die lose Komposition dieser Komödie, in der es auch an Zweideutigkeiten und schmutzigen Witzen nicht fehlt, die durch die Polizei als Deus ex machina herbeigeführte Lösung, den unwahrscheinlichen Charakter des Allerweltsversorgers und Kaffeewirts Ridolfo, das unzarte Benehmen der ihren Männern nachlaufenden Frauen so muß man die vernichtende Kritik Baretti's (Frusta Nr. 14) für viel berechtigter anerkennen als die verhimmelnde Kleins.

In diesem und in manchem andern Stücke begnügt sich Goldoni mit einer oberflächlichen Besserung des Bösewichts, einer vorübergehenden Einsicht des Thoren und entläßt den Zuschauer mit der Befürchtung eines unvermeidlichen baldigen Rückfalls des Gebesserten. Charakterkomödien wollte er seinem Publikum geben, aber seine Charaktere sind oft sehr schwach oder schlagen in den letzten Scenen ohne genügende Motivierung in ihr Gegenteil um; denn das Stück mußte ja einen guten Ausgang haben. Und gerade diese Besserung im letzten Moment wirkt unmoralisch. Sie ist gewissermaßen eine Ermunterung für den Sünder mit der Reue und Besserung bis zum Todestage zu warten.

Aber die Moral seiner Lustspiele leidet noch an ernstern Gebrechen. Er läßt mitunter auch seine tugendhaften und braven Personen wenig ehrenhafte, ja geradezu unehrenhafte Handlungen begehen: Im „Vecchio bizzaro“ zahlt Pantalone dem Spieler Martino vierzig Ducati in nicht vollwichtigem Gelde und als dieser sich darüber beklagt, ersetzt er ihm zwar die Differenz, mietet aber zwei Bravi, um ihn überfallen und durchprügeln zu lassen. Und diesen Pantalone will er uns für einen Ehrenmann ausgeben! Auch der Pantalone im „Uomo prudente“, der lügt und eine Unterschrift erschleicht, soll für einen braven Mann gelten. Lucrezia in den „Donne

gelose“, die auf Pfänder leiht, betrügt und unsaubere Geschäfte macht, will er uns sogar noch in seinen Memoiren für eine verleumdete Unschuld ausgeben. In „La bancarotta“ ist es ein ehrlicher Advokat, der Frau und Sohn des Falliten zum Schaden der Gläubiger begünstigt. Im „Avaro“ triumphiert der Geizhals Ambrogio über den uneigennützigen Cavaliere Costanzo und erreicht seinen Zweck, die Mitgift der Schwiegertochter zu behalten. Solche moralische Flecken zeigen seine Personen gewöhnlich nur in Geldangelegenheiten, was wohl davon herrührt, daß der Dichter selbst in dieser Beziehung nicht sehr zartfühlend war. Gesteht er doch selbst, daß er nur des Erwerbes wegen schrieb, und diesen sich nicht schmälern zu lassen, war er stets bedacht. Und ebenso entspricht, wenige Ausnahmen abgerechnet, die Reinheit seiner Stücke in sexueller Beziehung seinem eigenen solid bürgerlichen Eheleben. Freilich schildert er von dem Unwesen der Cicisbei und Cavalieri serventi mehr die lächerliche als die unmoralische Seite, und Rigoristen haben ihm vorgeworfen, daß er manchmal das Laster in verführerischer Gestalt erscheinen lasse. Aber darin war er eben ein Kind seiner Zeit. Er hatte die Leichtlebigkeit seiner Zeitgenossen, die Oberflächlichkeit vieler Aufgeklärten seines Jahrhunderts, ohne ihren Trieb der Weltverbesserung; er wollte nicht den Besten, sondern den Meisten seiner Zeit genug thun. Dabei ward er aber mitunter zu lehrhaft: Anstatt die Moral sich aus der Handlung entwickeln zu lassen, legte er seinen Personen lange moralische Reden in den Mund, die oft rührend oder überzeugend sind, aber der Person oder der Situation nicht entsprechen, langweilig werden oder aus dem dramatischen Rahmen herausfallend, den Eindruck von Charakterschilderungen à la Theophrast oder Labruyère machen.

Voltaire, der ihn übermäßig lobte, nannte ihn den Maler und Sohn der Natur. Aber die Mutter war eben die Natur des achtzehnten Jahrhunderts, nicht die ewige Alma mater Shakespeare's, ja selbst nicht die Molière's, mit dem

er den Mangel an Phantasie teilte. Daß er bei der außerordentlichen Schnelligkeit der Produktion — er hat einmal, um ein übereiltes Versprechen zu erfüllen, sechzehn Komödien in einem Jahre und im ganzen an 160 Lust-, Schau- und Trauerspiele, sowie bei 80 Musikdramen und Operntexte geschrieben — daß er bei übereilter Arbeit mitunter ungenügend motivierte, die Intrigue gar zu lose knüpfte, ist leicht begreiflich. Aber auch in den sorgfältiger gearbeiteten Stücken hat er seinen Personen kein individuelles, die Komödie überdauerndes, selbständiges Leben einzuflößen gewußt, keine unsterbliche Gestalten, keinen Falstaff oder Tartüffe, nicht einmal einen Don Abbondio geschaffen. In keinem seiner Stücke finden wir eine neue Wahrheit oder den neuen körnigen Ausdruck einer alten; wir tragen von deren Aufführung nichts Erhebendes oder sich unauslöschlich ins Gedächtnis Einprägendes nach Hause. Es ist nicht ohne Grund, daß in einer italienischen Sammlung „geflügelter Worte“ (Chi l'hadetto, von G. Fumagalli) sich neben 18 Citaten aus Alfieri und 50 aus Metastasio nur eins aus Goldoni's Werken findet. Und dies ist nicht, wie Gasparo Gozzi meinte, blos deshalb, weil er in Prosa schrieb; er hat ja leider auch Verse gemacht.

Die Prosa seiner Lustspiele ist von großer Lebhaftigkeit und Frische, die eingestreuten Venetianismen, die von Pedanten getadelten sprachlichen Nachlässigkeiten, Inkorrektheiten und Verstöße gegen das reine Toscanisch der Crusca, wirken nicht abstoßend, geben vielmehr oft seinem Dialog einen gesunden, erfrischenden Bodengeruch. Er hat sich redlich bemüht, das Buchitalienisch zu erlernen und klagte in seinen Memoiren, er habe sich vier Jahre in Toscana nur zu diesem Zwecke aufgehalten, ohne ihn zu erreichen. Und doch besaß er so viel Sprachtalent, daß er seine Memoiren und einige Theaterstücke in recht gutem Französisch schreiben konnte. Freilich, seine wahre Muttersprache, in der er sich am ungezwungensten bewegen konnte, war doch das Venetianische und seine ganz oder teilweise im Dialekt

geschriebenen Lustspiele gehören auch zu dem besten, das er geschaffen hat.

Noch weniger als die elegante toscanische Prosa gelang ihm der Vers. Er selbst hielt die Prosa für die dem Lustspiele angemessenste Form und fand keinen Gefallen an martellianischen Alexandrinern, setzte aber doch seinen Ehrgeiz darin, auch einige Stücke in gebundener Rede zu schreiben und bot mit diesem Reimgeklapper nur dem Spotte Carlo Gozzi's eine willkommene Zielscheibe. Etwas besser gelang ihm der reimlose elfsilbige Vers, wie er ihn z. B. im „Enea nel Lazio“ und im „Belisario“ gebrauchte. Diese seine Unzulänglichkeit war auch die Hauptursache des geringen Werts seiner Musikdramen und Operntexte, die er selbst sehr wenig geschätzt zu haben scheint, da er in seinen Memoiren nur einige derselben und auch diese nur ganz kurz erwähnt. Die Stoffe dazu nahm er mitunter aus seinen Lustspielen, manchmal hat er aber auch einen Operntext zu einem Lustspiel umgearbeitet.

2. Pietro Chiari.

Wir konnten von Goldoni nicht reden, ohne Chiari zu nennen, dessen Name jetzt in Italien fast ganz verschollen ist, und wenn man sich seiner erinnert, ist es nur, um ihn tief unter Goldoni zu stellen. Anders haben seine Zeitgenossen geurteilt, und dies erhöht für uns seine Bedeutung. Er spiegelt uns gewissermaßen das geistige Leben Venedigs ab, wir lernen durch ihn den Geschmack des Publikums kennen, das ihm Beifall klatschte, bei Aufführung seiner Stücke das Theater füllte.

Wir legen kein Gewicht darauf, daß er selbst sich Goldoni gleich hielt, aber auch dieser betrachtete Chiari als nicht zu verachtenden Rivalen, und das Publikum war lange Zeit zwischen ihnen geteilt. Selbst ihre Gegner, Baretti und Gozzi, schätzten ihren Einfluß gleich hoch, bekämpften beide in gleicher Weise, wenn auch Gozzi die große Ueberlegenheit Goldoni's über seinen Nebenbuhler erkannte und wiederholt hervorhob. Dagegen hat

Chiari das vor Goldoni voraus, daß er nicht blos dramatischer Dichter war. Er hat, freilich hauptsächlich nur des Erwerbs wegen, außer fünf Dutzend Schauspielen, Lustspielen und meistens komischen Musikdramen auch Romane, Briefe, Abhandlungen und Aufsätze verschiedenartigsten Inhalts geschrieben.

Sein Leben, von dem übrigens wenig bekannt ist, verlief viel einfacher und bietet dem Biographen viel weniger interessante Zwischenfälle als das Goldoni's. Von respektabler aber heruntergekommener Familie stammend, wurde er am Anfange des Jahrhunderts in Brescia geboren und in einer Jesuitenschule erzogen. Dort erwarb er sich eine gründliche Kenntnis des Lateinischen, studierte Philosophie, Geschichte und Litteratur und reiste dann viel in Italien herum. Er führte den damals von Leuten ohne bestimmten Beruf gern angenommenen Titel eines Abate, trug stets geistliche Tracht und lebte sehr weltlich. In den Jahren 1736—37 bekleidete er die Stelle eines Professors der Litteratur in Modena und ward vom Herzog zum Hofdichter ernannt. Um die Mitte des Jahrhunderts ließ er sich in Venedig nieder, wo er von dem Ertrage seiner Feder lebte, vorzüglich für das Theater schreibend, bis ihm die Angriffe Gozzi's das Publikum abspänstig machten. Er redigierte dann kurze Zeit die von Gasparo Gozzi gegründete Gazzetta veneta und schrieb Musikdramen, von denen zwischen 1756 und 1771 ungefähr zwanzig in Venedig aufgeführt wurden. Im Jahre 1765 zog er sich in ein Landhaus bei Brescia zurück, wo er 1785 gestorben ist.

Manche seiner Dramen haben sich noch bis Ende des Jahrhunderts auf der Bühne erhalten. Er besaß eine gute Kenntnis des menschlichen Herzens, reichere Phantasie als Goldoni und viele Erfindungsgabe, aber es fehlte ihm die Geduld, oder er gönnte sich nicht die Zeit, das Wohlerdachte sorgsam auszuarbeiten. Davon rühren auch die Nachlässigkeiten seines Stils, die oft unschöne, ordinäre Sprache und die vielen Trivialitäten her. Auf seine Thätigkeit als dramatischer Dichter paßt das

Wort Ovids: „video meliora, proboque; deteriora sequor.“ Er hatte viel studiert, kannte die alten Klassiker und die ältere italienische Litteratur viel besser als Goldoni und stellte auch eine ziemlich gute Theorie der dramatischen Dichtung auf; aber seine Praxis entsprach ihr nur sehr selten. Seine Begabung reichte eben nicht an die Höhe der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, und er fühlte sich zu sehr als ergebener Diener des Publikums, nach dessen wechselndem Geschmack er sich stets richtete. „Das Publikum will immer Neues“, klagt er in der Vorrede zur „Moskowiterin in Sibirien“, „was vor einem Jahre in den Himmel erhoben wurde, das wird jetzt in den Kot getreten; bald will man Ernstes, bald Lustiges, bald weder das Eine, noch das Andere, so daß man sich gar nicht zurechtfinden kann. Da muß sich der arme Dichter plagen und sein Gehirn zermartern, um etwas zu finden, das dem Publikum gefällt, und kein mit Beifall aufgenommenes Stück schützt ein zweites, ganz in demselben Genre geschriebenes, vor dem Durchfall.“

So schrieb er denn alles, was man haben wollte: Rührstücke und Schwänke, lustige Komödien mit den Charakterfiguren der Commedia dell' arte, abenteuerliche Haupt- und Staatsaktionen, venetianische Volksstücke und ernste Dramen, deren Handlung weit hinten in der Türkei oder noch weiter, in Persien und China, vor sich geht. Er fügt zu den geforderten drei Einheiten in seiner Theorie noch als vierte die Einheit der Charaktere hinzu und läßt seine Personen mitunter ohne jedes Motiv ihren Charakter ändern. Er stellt neben der Unterhaltung die Belehrung und Besserung als Zweck des Theaters auf und lehrt den größten Unsinn, muß sich mitunter, nicht ohne Berechtigung, Unmoralität vorwerfen lassen. Er lehrt, daß die Komödie ein Bild des Lebens und der Sitten sei, daß daher die Personen ihrem Stande gemäß sprechen müssen, der Bauer anders als der Edelmann, der Herr anders als der Diener, der Gebildete anders als der Unwissende, läßt aber

seine Personen und selbst Damen manchmal eine sehr grobe, gemeine Sprache reden. In seinem sonst recht hübschen Hirtendrama „La pastorella fedele“ disputieren und philosophieren polnische Hirten und Bauern in spitzfindiger Weise. In andern Stücken sprechen wieder seine Personen so, wie nie vernünftige Menschen gesprochen haben.

Sehr oft gebraucht er, um Verwicklungen, Mißverständnisse oder Retardierung der Handlung zu bewirken, den Kunstgriff, die Personen nicht ausreden, die eine davonlaufen zu lassen, bevor die andere ihre Rede geendet hat. Mitunter werden aber wieder so lange Reden gehalten und bis zu Ende angehört, daß man sich wundern muß, wie die Mitspielenden die Geduld dazu fanden.

Hie und da ist bei ihm der Einfluß Molière's und spanischer Dramatiker wahrnehmbar, aber im allgemeinen ist er in Bezug auf den Stoff ziemlich selbständig. Aeltere Dramen hat er selten zu seinen Arbeiten benutzt: Die recht amüsante, manche verwegene Szene enthaltende „Unschuldige Sünderin“ ist größtenteils nach dem Rudens des Plautus, in der „Klugen Schwiegertochter“ findet sich manches aus Fagiuoli's „Marito alla moda“, in den „Fanatikern“ vieles aus Molière's „Bourgeois gentilhomme“. Er weiß auch recht gut eine Fabel zu erfinden, einen Knoten zu schürzen, Verwicklungen und Abenteuer zu häufen — die Intriguen in der „Partenza“ würden für drei Tragödien ausreichen —, aber die Lösung der Knoten ist meistens eine sehr ungeschickte. Manchmal kann selbst ein Deus ex machina keinen befriedigenden Ausgang zu Stande bringen, und die Handlung verläuft im Sande. In manche Stücke flicht er litterarische und persönliche Polemik ein, verteidigt seine dramatische Kunst und greift seine Gegner an. Sein „Poeta comico“ ist ein wahrer Cicero pro domo, und in den „Fanatikern“ läßt er seinen Gegner, den Kritiker der Novelle letterarie, den er auch in der Vorrede mißhandelt, als Trunkenbold auftreten.

„Keine Poesie ohne Verse und auch Komödien müssen in Versen geschrieben werden“, lehrt er, aber wie er seine Lehre befolgen soll, weiß er keine bessere Verse als martellianische zu finden. Und wie einförmig, hölzern kommen sie bei ihm heraus! ohne Enjambement, stets den Gedanken im Doppelvers einzwängend und mit dem Reim schließend. Nicht besser geraten ihm die Versi sciolti, an die er sich auch manchmal wagt.

Das eigentliche Volk Venedigs hat er nur selten geschildert, und wo er in dieser Beziehung mit Goldoni zu wetteifern suchte, wie z. B. im „Mario cortesan“, der fast ganz im Dialekt geschrieben ist, bleibt er weit hinter seinem Rivalen zurück. Mit Vorliebe brachte er die bürgerlichen und höheren Stände, besonders die Frauen, die aber bei ihm eben keine schöne Rolle spielen, auf die Bühne. Sie sind oft ungezogen, würdelos, lächerlich eitel. Die Verheirateten beherrschen und quälen ihre Männer oder jagen Vergnügungen nach, angeln nach Kurmachern und „Hausfreunden“. Im besten Falle sind sie sparsame, praktische, verständige Hausfrauen, in Geldsachen recht unzart. Die Mädchen und Witwen streben nur darnach, unter die Haube zu kommen, verlangen unverschämt von Eltern oder Vormündern einen Gatten und setzen mitunter den Freiern recht zudringlich die Pistole auf die Brust. Marchesa Egeria (im Tesoro), welche Chiari für eine liebenswürdige Dame gelten lassen will, sagt ihrem Liebhaber: „Entweder heirate mich auf der Stelle oder verzichte auf immer“ und läßt sich durch die erste Zurückweisung nicht abschrecken. Schwestern streiten oft miteinander darüber, welche früher heiraten soll. Verliebte Mädchen geben mitunter den Geliebten auf, wenn sie mit einem andern leichter oder schneller zum Traualtar gelangen können. Innige, standhafte, alles überwindende Liebe kommt nie vor.

Die Meisterwerke Goldoni's hat Chiari nie erreicht, aber im Mittelgut ist er ihm manchmal gleich, und sein „Molière“ ist unterhaltender als der Goldoni's. Wie dieser, ließ er in

Stücken, welche fern von Venedig spielten, gern einen oder zwei Venetianer auftreten, welche im heimischen Dialekt reden und gewöhnlich sehr brave, edelmütige Leute, wenn auch mit einer Dosis Schlauheit, sind. Als Politiker und Patriot war er Goldoni überlegen. Wie dieser und andere Schriftsteller seiner Zeit, besaß er einen starken Lokalpatriotismus, aber er war auch für die Zerissenheit seines großen Vaterlandes nicht unempfindlich, beklagte und geiselte die Sucht, die Fremden, besonders die Franzosen nachzuahmen. Dann hat er in den „Fanatikern", ein Jahrzehnt vor Parini's „Giorno", mit starker, wenn auch plumper Hand die geistesleere, lächerliche und angefaulte vornehme Gesellschaft eines italienischen Krähwinkels geschildert. Auch sonst finden sich bei ihm Angriffe auf die Unwissenheit und den Müßiggang der Reichen und Vornehmen; die Geistlichkeit mußte freilich auch er unangetastet lassen. Er war ein großer Bewunderer Friedrichs des Großen, er hat die herannahende große Revolution geahnt und die künftige große Machtentfaltung Amerikas prophezeit.

Von Chiari's Romanen sagte sein unversöhnlicher Gegner Baretti, sie wären nur eine Lektüre für Dienstboten und Nähmamsells, fügte indessen hinzu, daß er der einzige Italiener sei, der im achtzehnten Jahrhundert Romane geschrieben habe. Von den Romanen des Abenteurers, Polizeispitzels und Gesandten von San Marino beim ersten Konsul Bonaparte, Francesco Apostoli (1755—1816) konnte Baretti natürlich noch nichts wissen, aber wir können es ihm auch nicht übel nehmen, daß er die des 1708 geborenen Venetianers Zaccaria Sceriman keiner Erwähnung wert fand.

So vollständig wertlos, wie Baretti behauptet, ist übrigens das Dutzend Romane, das Chiari geschrieben hat, nicht. Sie wurden ihrer Zeit viel gelesen, nicht blos von Nähterinnen, und 1819 begann sogar eine neue Ausgabe von ihnen in Venedig zu erscheinen. Sie haben daher einen gewissen kulturhistorischen Wert. Fast alle sind nach der Hauptperson betitelt, die eine

Frau oder ein Mädchen ist, wie „Die italienische Philosophin“, „Die glückliche Schauspielerin“, „Die schöne Pilgerin“, „Die Französin in Italien“ u. s. w. Gewöhnlich ist es auch die Heldin selbst, welche ihre an unglaublichen Abenteuern und überraschenden Zwischenfällen überreiche Lebensgeschichte erzählt. In der „schönen Pilgerin“ erzählt diese ihre Lebensgeschichte einer vornehmen Dame, welche selbst in dieser Geschichte eine Rolle spielt, und die Geschichte geht bis zur Geburt eines Kindes der Erzählerin, welches zur Zeit des Erzählens erst ein Jahr alt ist. Ihr Vater ist ein verbannter vornehmer Russe, was Gelegenheit zur Einflechtung von allerlei Hofintriguen giebt. Die zahlreichsten und sonderbarsten Verwicklungen und Abenteuer entstehen jedoch aus der wunderbar täuschenden Aehnlichkeit der Heldin mit einem abgefeimten, zu allen Niederträchtigkeiten bereiten Bauernmädchen. Und diese Aehnlichkeit dauert von der Kindheit der beiden Mädchen unverändert bis zu ihrer Verheiratung! Obwohl die Handlung in Polen, Rußland und Finnland vor sich geht, haben fast alle Personen deutsche Namen und kursiert kein anderes Geld als Doppien und Louisdors.

Etwas weniger reich an sonderbaren Abenteuern ist die Richardsons Clarissa nachgeahmte „Französin in Italien“; aber die resolute, blatternarbige, stets zu gewagten Abenteuern bereite Heldin hat wenig Aehnlichkeit mit der edlen, zartfühlenden Miß Harlowe. Sie geht auch nicht zu grunde wie diese, sondern bekommt einen Mann und nach diesem einen zweiten. Da hier meistens Italien der Schauplatz der Handlung ist, so finden sich keine Kostümfehler. Auch zeichnet sich dieser Roman durch bessere psychologische Motivierung aus.

Interessant sind die in seinen Romanen eingestreuten philosophischen Betrachtungen und Gespräche über die verschiedenartigsten Dinge, welche uns auch zeigen, daß er sie vorzüglich für Leserinnen schrieb. So finden wir in der „Französin in Italien“ drei Kapitel, welche ausschließlich von Kleidung und Putz, Frisur, Schminke u. dergl. handeln, denen noch ein

fünf Seiten langes Gespräch über die Moden in der Männerkleidung folgt. Dabei weiß er indessen die Eitelkeit seiner Italienerinnen und ihre Sucht, französische Moden nachzuahmen, recht gut zu verspotten. Andererseits plädiert er aber auch für größere Selbständigkeit der Frauen und für ihre Teilnahme an öffentlichen Angelegenheiten, für größere Unabhängigkeit der Kinder von ihren Eltern und verbreitet Rousseau'sche Ideen. Deshalb ist er der Unmoralität und der Verführung der Jugend angeklagt worden, obwohl seine Romane, wenn sie auch gerade keine moralischen Erziehungsschriften sind, doch auch nicht unsittlich sind und sich nur selten eine Verletzung des Anstandes in ihnen findet. Eher könnte man Unmoralisches darin finden, daß er seine edlen Heldinnen mitunter zu Lüge, Verstellung und Betrug ihre Zuflucht nehmen läßt.

Zwei seiner Romane, „Die französische Korsarin“ und „Das indische Serail“ hat Chiari in seine im Greisenalter geschriebenen „Unterhaltungen des menschlichen Geistes über Vergangenes, Gegenwärtiges und in Zukunft Mögliches“ (Trattenimenti dello spirito umano sopra le cose del mondo passate, presenti e possibili ad avvenire) eingeschaltet. Es enthält dieses zwölfbändige 1780—81 geschriebene Werk über hundert Aufsätze der verschiedensten Art aus den Naturwissenschaften, der Geschichte und Geographie, Untersuchungen über den Wert der Civilisation und der Wissenschaften, astronomische und litteraturgeschichtliche Aufsätze, den Reisen Gullivers nachgeahmte, mit höchst abenteuerlichen eigenen Erfindungen vermehrte philosophische Reisen in den Mond und die Sterne, eine Geschichte Italiens von den Zeiten der Römer bis Rudolf von Habsburg, Sitten-, Musik- und Theatergeschichtliches, Anekdoten u. s. w. Alles ist ziemlich oberflächlich, bald in platter populärer Manier, bald in ungeschickter Nachahmung französischer Causerien, bald wieder mit pedantischer Schwerfälligkeit abgefaßt.

Den Trattenimenti ähnlich sind seine dreißig Jahre früher erschienenen, angeblich an eine vornehme Dame gerichteten

76 Briefe (Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche ed erudite), in welchen neben Aufsätzen über Riesen und Zwerge, Hasardspiele und Glasfabrikation, Sirenen, Centauren, Magnetismus und Orakel sich auch solche über die Schädlichkeit des Lesens der Bibel für Unberufene, und über den Mißbrauch des Theaters finden. Die Briefe, für die Chiari, wie er selbst gesteht, viele Autoren geplündert hat, sind noch oberflächlicher und wertloser als die „Unterhaltungen"; in den humoristischen zeigt er sich so plump und ungeschlacht wie ein tanzender Bär. Ein großer Schwätzer ist er in der bald nach den Briefen unter dem Titel „L'uomo" erschienenen ungeheuer erweiterten Bearbeitung von Pope's Essay on man, obwohl sie den alles Maß übersteigenden Tadel, mit dem Baretti sie überschüttete, nicht verdient. Besser ist das komische Gedicht in zwölf Gesängen „Il teatro moderno di Calicut", das für sein am sorgfältigsten gearbeitetes Werk gehalten wird und erst nach seinem Tode erschienen ist. Aber sein relativ bestes hat Chiari doch als Theaterdichter geleistet; einigen kulturhistorischen Wert haben seine Romane, in seinen andern Werken ist er sehr oft nur ein seichter Schwätzer.

3. Carlo Gozzi.

Weil seine Hauptbedeutung in dem Kampfe gegen die Dramatiker Goldoni und Chiari liegt, müssen wir an dieser Stelle von Gozzi reden, obwohl in seinen Dramen das Satirische überwiegt, obwohl er ein satirisches Epos gedichtet hat und seine ganze Geistesanlage eine satirische war, die sich selbst in manchen seiner Gedichte auf Nonneneinkleidungen äußerte. Während aber andere Satiriker gewöhnlich die in Staat und Gesellschaft herrschenden Uebelstände und Mißbräuche geißeln, trat er als eifriger Verteidiger des Bestehenden gegen alle Reformbestrebungen in Staat, Kirche und Litteratur auf. Und alle diese ihm verhaßten Tendenzen sah er in seinem Venedig in zwei Personen — Goldoni und Chiari — verkörpert, gegen

die er jahrelang einen erbitterten Krieg, manchmal schon mit vergifteten Waffen führte.

Er hat uns selbst die Geschichte seines Lebens in seinen sehr ausführlichen, recht unterhaltenden, aber stark subjektiv gefärbten und wenig verläßlichen, wie er selbst sagt, zu seiner Verteidigung geschriebenen Memoiren, die er mit affektierter Bescheidenheit „unnütze aus Demut veröffentlichte" nannte (Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà) erzählt, in denen er uns weder aufrichtig noch sympathisch erscheint.

Graf Carlo Gozzi wurde im Dezember 1720 in Venedig geboren und zeigte schon in früher Jugend Neigung und Begabung für die Poesie. Im Alter von zehn Jahren dichtete er schon ein Sonett, mit sechzehn hatte er außer einer Menge lyrischer Gedichte schon vier größere poetische Erzählungen geschrieben und einiges aus dem Französischen übersetzt, als ihn die zerrütteten Vermögensverhältnisse der Familie zwangen, das Dichten aufzugeben und in den Militärstand zu treten. Als Kavallerieoffizier mit einem Sold von 38 Lire monatlich begleitete er den General Quirini nach Dalmatien, wo er drei Jahre, mehr mit tollen Streichen als mit dem Dienst beschäftigt, zubrachte. Besonders eifrig widmete er sich dem Theaterspielen und wurde daher in jedem Jahre für den ganzen Karneval beurlaubt, um seinen Pflichten als Soubrette ungehindert nachkommen zu können. Nach Venedig zurückgekehrt, traf er seine Familie in trauriger Lage, den Vater gelähmt, drei unversorgte Schwestern im Hause und fünf Brüder, denen es auch nicht gut ging. Nach dem Tode des Vaters trennte sich Carlo von der Familie und begann sein einsames Junggesellenleben, da ihn die traurige Ehe seines Bruders Gasparo und die dalmatiner Abenteuer vom Heiraten abschreckten. Einige ihm angetragene (?) Aemter lehnte er ab und lebte ganz seinen schriftstellerischen Neigungen. Er schrieb ein Dutzend Novellen, in denen meistens Personen aus den niedern Ständen vor-

kommen und deren Abenteuer er in ziemlich vulgärer Sprache, mit großem Aufwand von volkstümlichen Redensarten und Ausdrücken erzählt. Dann überraschte er die Welt mit der „Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756“. In dieser dem Pulci und dem sonderbaren florentiner Dichter und Barbier Burchiello nachgeahmten, teils in Oktaven, teils in Terzinen geschriebenen Satire in Form eines Kalenders für das Schaltjahr 1756 und in einer Reihe von ihm spaßhaft satirisch genannter Gedichte begann er, unterstützt von seinen Kollegen in der Akademie der Granelleschi, den Kampf gegen Goldoni und Chiari. In boshafter, pöbelhafter, mitunter ekelhafter Weise griff dieser Vorkämpfer des guten Geschmacks und der Moral die beiden damals beliebtesten Dramatiker Venedigs an, ohne eine wohlbegründete eingehende Kritik ihrer von ihm so geschmähten Werke zu geben. Die Satiren erregten großes Aufsehen, und die Angegriffenen blieben die Antwort nicht schuldig, worauf dann Gozzi mit noch bissigeren Versen replicierte. Aber er richtete damit nichts aus und erschütterte nicht die Popularität der Angegriffenen. „Auf den Toilettentischchen der Damen“, klagte er, „auf den Schreibtischen der Männer sah man nur die Werke Goldoni's und Chiari's; man las sie auf Spaziergängen, in Schulen und Klöstern; sie galten als Muster von Eleganz und edler Gesinnung.“

Den geringen Erfolg seiner Angriffe einsehend änderte er seine Taktik und verlegte den Kampf auf das Terrain der Gegner — auf die Bühne. Hier gelang es ihm oft, die Lacher auf seine Seite zu bringen und manchen glänzenden Erfolg zu erringen. Um den Gegnern so recht seine Verachtung zu zeigen, um zu beweisen, wie selbst Stücke ohne höheren Wert des Inhalts volle Häuser machen können, nahm er seine Stoffe aus den Kinder- und Volksmärchen und den Erzählungen der Tausend und eine Nacht, ohne den wahren Sinn dieser oft so poetischen uralten Dichtungen zu ahnen. Neben ihren märchenhaften Gestalten ließ er die beim Volke noch immer beliebten,

von den modernen Dichtern verachteten Charaktermasken der Commedia dell'arte, den ehrlichen venetianischen Kaufmann Pantalone, den Stotterer Tartaglia, den Spitzbuben Brighella, den harlekinartigen Truffaldino und die Soubrette Smeraldina auftreten. Diese Personen sprachen meistens im Dialekt und improvisierten den Dialog, da der Dichter nur den Gang der einzelnen Szenen angab, alles Uebrige dem Talent der Schauspieler überlassend. Wie Gozzi meint, übte dieses System eine große Anziehungskraft auf das Publikum aus, da es auch bei wiederholter Aufführung eines Stückes den Zuhörern immer etwas Neues bot. Dies ist aber nicht ganz richtig, denn auch der beste Schauspieler ist nicht unerschöpflich an Witz und muß sich endlich wiederholen. In der That hatte schon die alte Commedia dell'arte mit der Zeit die Improvisation zum Teil aufgegeben und vieles in feste Formeln gebracht, und Gozzi selbst hat in seinen späteren Stücken den Dialog der Hauptpersonen und manchmal auch den der Masken ganz ausgeschrieben.

Das erste seiner von ihm Fiabe teatrali genannten Stücke ist „Die Liebe der drei Pomeranzen", welches am 25. Januar 1761 zum ersten Male aufgeführt wurde. Wie uns Gozzi selbst in der Vorrede weitläufig auseinandersetzt, stellt der Zauberer Celio Goldoni und die Fee Morgana Chiari vor. Er läßt Morgana in Chiari's hochtrabenden Alexandrinern deklamieren und Celio seine Reden mit juristischen Ausdrücken spicken, weil Goldoni Advokat gewesen ist. Sie streiten mit einander wie Euripides und Aeschylos in den „Fröschen" des Aristophanes; aber der venetianische Nachahmer bleibt weit hinter seinem griechischen Muster zurück. Auch macht es auf den Freund echter Märchenpoesie einen betrübenden Eindruck, zu sehen, wie er die lieblichen Märchen all ihres Waldesdufts, all ihrer Naivetät beraubt, um sie zu tendenziösen Angriffen auf seine Gegner und die Freunde des Fortschritts zu mißbrauchen. Im selben Jahre schrieb er noch den „Raben", nach einem

neapolitanischen Volksmärchen und die uns durch Schillers veredelnde Bearbeitung so wohl bekannte „Turandot" nach einem persischen Märchen, welches er aus der Bearbeitung von 1001 Tag durch Pétis de la Croix kannte.

Der Erfolg dieser Märchendramen war ein außerordentlicher: Goldoni, den Gozzi übrigens höher stellte als Chiari und etwas glimpflicher behandelte — tadelt er doch in seinen Memoiren die Blindheit des venetianischen Publikums, welches die „unendliche Ueberlegenheit" desselben als Komiker über Chiari nicht merkte — Goldoni verließ im April 1762 gekränkt und erbittert Venedig, als Partherpfeile in seiner komischen Oper „La bella verità" einige scharfe Verse gegen Gozzi schleudernd, der Herr des Schlachtfeldes blieb. Die Gesellschaft Sacchi's übernahm das bisher unter Goldoni's Einfluß gestandene Theater von San Salvadore, und Gozzi's ziemlich rasch nach einander auf die Bühne gebrachten Märchendramen „König Hirsch", „Das Schlangenweib", „Das blaue Ungeheuer" u. a. machten zwischen 1762 und 1765 volle Häuser. Hatte er früher, als die Komödien Goldoni's und Chiari's so großen Beifall fanden, das Urteil des Publikums als ganz wertlos bezeichnet, so war ihm nun der Beifall, den seine Stücke fanden, der beste Beweis für dessen Urteilsfähigkeit und guten Geschmack.

Aber mit der Zeit begann auch der Zulauf zu den „Fiabe" abzunehmen. Im „Schön grünen Vögelchen", dem letzten und schwächsten derselben, mußte er schon, wie er selbst gesteht, durch Häufung des Wunderbaren, durch Ausstattungskünste und Maschinerie das nachlassende Interesse des Publikums zu beleben suchen. Und dieses erlosch in Venedig endlich ganz, während die französischen und deutschen Romantiker seine Märchendramen ungemein bewunderten und lobten. Im übrigen Italien haben sie nie rechten Eingang gefunden und in unserer Zeit hat ein venetianischer Litteraturhistoriker (G. Zanella) sich über das seinem Landsmanne von den Ausländern gespendete Lob nicht genug verwundern können. Die Fiabe wurden schon

1777—79 von Werthes, einzelne in unserm Jahrhundert von Graf Baudissin, Volkmar und Müller ins Deutsche übertragen, Tieck hat mit seinen Märchenlustspielen Gozzi nachgeahmt, Richard Wagner aus dem „Schlangenweib" den Stoff zu seiner Jugendoper „Die Feen" genommen; aber in Italien ist nicht einmal eine neue Ausgabe der Fiabe erschienen.

Und sehen wir genauer zu, so finden wir, daß nicht reicher poetischer Gehalt, nicht das volkstümliche Wesen der Commedia dell'arte, sondern der unverwüstliche Kern der Volksmärchen, der Reiz der Neuheit und die persönliche Satire es waren, welche den Erfolg der Fiabe hervorbrachten. Gozzi's Publikum mag wohl von den Wundern der Märchenwelt entzückt gewesen sein, an der Verspottung Goldoni's und Chiari's seine Freude gehabt haben, uns erscheinen die Stücke, in welchen alles auf natürlichem Wege vor sich geht, die Satire fast verschwindet als die bessern und als das beste, das auch manche feinere psychologische Züge enthaltende „Turandot", weil Gozzi sich hier am treuesten an seine Vorlage hielt. Denn er hatte geringe Erfindungskraft und selbst den Kunstgriff ad captandam benevolentiam seines Publikums edelmütige Venetianer in den fernsten Ländern, selbst in der Märchenwelt auftreten zu lassen, hat er von Goldoni und Chiari oder der Commedia dell'arte gelernt. Seine Sprache ist nicht korrekter, poetischer oder geschmackvoller als die Goldoni's, die Verse sind oft holperig, bald schwülstig, bald von plattester Prosa und bei seinen satirischen Stücken weiß man mitunter nicht, wo die Parodie Chiari's aufhört und sein eigener Schwulst beginnt. Es scheint überhaupt der Sinn für Schönheit der Form bei ihm nicht genügend entwickelt gewesen zu sein. Aber Poesie und Schönheit der Sprache waren für ihn eigentlich Nebensache; das Wichtigste war ihm der Kampf gegen Goldoni und Chiari, gegen die Aufklärung und die Freiheit, oder, wie er sagte, gegen die Sittenverderbnis und Revolution. Und mit dieser Tendenz entfremdete er die Commedia dell'arte ihrem ursprünglichen Cha=

rakter, zwang sie zu Aufgaben, denen sie nicht gewachsen war. Wie Klein ganz richtig bemerkt, ist er und nicht Goldoni oder Chiari als der eigentliche Verdränger der echten Stegreifkomödie zu betrachten.

Den Kampf, den Gozzi auf der Bühne begonnen hatte, setzte er in den Vorreden zu den Fiabe und in anderen Schriften fort. Mit grenzenlosem Hochmut sah er auf das Volk, die „Plebaglia da niente“ herab, um dessen Beifall (so lange er ihn nicht hatte) er sich nicht im geringsten zu kümmern behauptete. Das Volk solle sich nicht betrinken, nicht lüderlich sein und nicht stehlen, vor den Großen den tiefsten Respekt haben und wenn es zum Schlagen kommt, mag es mithelfen. Sein Urteilen und Meinen aber habe nicht den geringsten Wert, verdiene nicht die geringste Beachtung. (Stanze alla Plebe.) Denselben Respekt vor Höherstehenden, unbedingte Subordination und blinden Gehorsam für die Befehle der Obrigkeit predigte er in seinen Märchendramen. Das Volk in unschuldiger Unwissenheit zu erhalten, nennt er lobenswertes, weises Verfahren der Regierung. Er freut sich, wenn diese ein ihr mißliebiges Buch verbrennen läßt und bedauert fast, daß dem Autor nicht „zum Wohl von Volk und Staat“ dasselbe Schicksal getroffen habe. Das Volk müsse von Religion und strenger Justiz im Zaum gehalten werden, die Galgen sind als Abschreckungsmittel und zur Bestrafung der Uebelthäter höchst notwendig, sagt er in seinen Memoiren. Daran fügt er eine kraß übertreibende Schilderung der verderblichen Folgen der „neuen Philosophie“ an. Er behauptete, seine Dramen vorzüglich geschrieben zu haben, damit sie als Gegengift gegen die „Sophismen und Trunkenbold-Metaphysik unserer Zeit“ dienen, „damit die Leute, welche nicht in die Kirche gehen, wenigstens von der Bühne herab moralische Lehren vernehmen sollen“. Er habe stets, rühmte er sich, an der Philosophie der Kirchenväter und an den heiligen Wahrheiten der Religion festgehalten, sich von den Voltaires, Rousseaus und Helvetius nicht ver-

führen lassen. „Alle diese französischen Schriftsteller", sagt er, „verderben das Volk und die Jugend, greifen die Grundsätze der katholischen Religion an, flößen Neigung zu Ketzern ein und zerstören die Ehrfurcht vor der Regierung. Da hat so ein Franzose ein Stück geschrieben: L'amour filial, in welchem eine protestantische Familie als mit allen Tugenden begabt, geschildert wird. Diese Familie wird wegen des schändlichen Fleckens der Ketzerei von einem katholischen Monarchen verfolgt und flößt uns durch ihr Benehmen Mitleid und Bewunderung ein. Kann man in unserer gefährlichen Zeit ein solches Stück auf der Bühne dulden?" Eben so scharf tadelt er es, daß in Merciers Déserteur „ungebührliches Mitleid für einen zum Tode verurteilten Deserteur und Verachtung der Subordination erregt wird, während doch das Theater blinden Gehorsam gegen die Fürsten und demütige Anerkennung der gesellschaftlichen Unterschiede das Volk lehren sollte".

Im „Schön grünen Vögelchen", erklärt er, sind die beiden Hauptpersonen, Renzo und Barberina, „ganz von den verderblichen Grundsätzen der Herren Rousseau, Helvetius und Voltaire erfüllt und verspotten mit ihrem System des Egoismus und der Undankbarkeit jedes menschliche Gefühl". Daß Gozzi zwischen Rousseau und Helvetius keinen Unterschied macht, zeugt für die Oberflächlichkeit seiner Polemik.

Und als dann die Prinzipien dieser französischen Philosophen siegten, als Venedig in eine demokratische Republik umgewandelt war, da ließ der „Bürger" Gozzi an der Spitze seiner Rechtfertigungsschrift gegen Gratarol die Worte Freiheit und Gleichheit drucken, beteuerte, daß er nie die demokratische Freiheit beflecken werde und erklärte, er habe früher von manchen Großen mit Achtung gesprochen, weil er „zu jener Zeit" schrieb; übrigens respektiere er stets jede Regierung, welche mit Milde (ohne die „höchstnotwendigen" Galgen?) regiert.

Indessen hatte er schon viel früher in seinem komisch-satirischen Epos in zwölf Gesängen „La Marfisa bizzarra"

einen andern Ton angeschlagen. Goldoni und Chiari verhöhnt und verspottet er zwar auch hier in der boshaftesten Weise unter den Namen Matteo und Marco und klagt sie als Sittenverderber an, obwohl er in der Vorrede beteuert, ein Feind jeder persönlichen Satire zu sein und schließlich zu dem Resultate kommt, daß sie noch immer besser seien als ihre Nachfolger und Nachahmer. Aber seinen Charakter als Verteidiger der Religion, als ergebenen Verehrer „eines hochwürdigen Klerus und hohen Adels" verleugnet er hier gänzlich und greift mit schärfster Satire beide Stände an.

Am Hofe Karls des Großen geht die Handlung vor sich, der Kaiser und seine Paladine sind die lächerlichen Helden dieses Pulci nachgeahmten Epos, aber gemeint ist die verrottete Gesellschaft Italiens im achtzehnten Jahrhundert. Gozzi schildert die Sittenlosigkeit der höhern Stände und die Mißregierung; in Marfisa und Bradamante zeichnet er eine boshafte Karrikatur der venetianischen Damen, in den beiden intriganten Hofkaplänen Don Gualtieri und Don Guottibuossi, unter deren Namen sich vielleicht eine persönliche Satire verbirgt, verhöhnt und verspottet er die Geistlichkeit, und neben der modernen Philosophie und Aufklärung greift er auch die Religion an; so daß eigentlich alles Höhere von ihm verurteilt und verworfen wird.

Wie er in der Vorrede erzählt, hätte er die ersten zehn Gesänge schon 1761 geschrieben, aber beiseite gelegt und erst der Erfolg von Parini's „Giorno" habe ihn veranlaßt, das Epos 1768 zu vollenden und einige Jahre später drucken zu lassen. Wenn er aber selbst sagt, er verfolge damit dieselbe Tendenz wie Parini, so gesteht er ein, daß es hauptsächlich gegen den Adel gerichtet ist. Er scheint also aus Furcht vor seinen Standesgenossen und der Regierung nicht gewagt zu haben, sein Werk herauszugeben und dazu erst den Mut gefunden zu haben, als er sah, wie Parini für seine Satire allgemeinen Beifall erntete und selbst die Billigung der österreichischen Regierung fand. Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß er das ganze Epos

erst infolge der Anregung durch Parini's Dichtung geschrieben hat. Lobenswert ist es, daß er, entgegen seiner sonstigen Unbescheidenheit, die großen Vorzüge der Satire Parini's vor der seinigen anerkennt, wenn er auch nicht ahnt, daß die formvollendeten Versi sciolti des „Tages" noch fortleben werden, wenn man die nachlässig gebauten, mitunter fast prosaischen Oktaven der Marfisa längst vergessen haben wird. Und noch höher an Inhalt und ethischem als an poetischem Wert steht die Satire des Lombarden über der des Venetianers.

Auch in seinem Privatleben gehörte der Moralprediger Gozzi zu den Leuten, welche nur den Splitter im Auge des Nächsten sehen, wenn er auch nicht das harte Urteil verdient, welches der fromme, aber heftige Tommaseo über ihn ausgesprochen hat. Aus seinen Memoiren und aus der bereits erwähnten Verteidigungsschrift sieht man trotz aller Schönfärberei und Hinterhältigkeit, wie boshaft und lächerlich sich der Sechsundfünfzigjährige als Rival des jungen Senatssekretärs Gratarol bei der Schauspielerin Ricci benahm und die Art, wie er die Mitschuld an der Verfolgung des eitlen, ins Unglück getriebenen Gratarol von sich abzuwälzen und alles auf die Ricci zu schieben sucht, mit der er sich später so gut vertrug, trägt eben nicht dazu bei, unsere Achtung für ihn zu erhöhen. Zwanzig Jahre später, nach dem Sturz der venetianischen Oligarchie, tauchte wie ein Gespenst die ihrer Zeit von Gratarol verfaßte Anklageschrift gegen Gozzi und die damalige Regierung wieder auf, und der beinahe Achtzigjährige sah sich genötigt, seinen Memoiren eine lange Rechtfertigungsschrift beizufügen, die ihn als unschuldig wie ein neugeborenes Kind darstellen sollte.

Wie Gratarol in Gozzi's nach Tirso da Molina's „Zelos con zelos se curan" gearbeiteten Lustspiel „Das Liebeselixir" (Le droghe d'amore) unter dem Namen „Don Adone" im Januar 1777 auf die Bühne gebracht und lächerlich gemacht wurde, welche Intriguen sich an die Aufführung knüpften, wie nicht die Spötter, sondern der Verspottete bestraft wurde und

aus Venedig entfliehen mußte, das bildet ein interessantes Kapitel der chronique scandaleuse und der Weiberwirtschaft in der ihrem Untergange zueilenden „durchlauchtigsten Republik“, gehört aber nicht zur Litteraturgeschichte. Die erst zwanzig Jahre nach der ersten Aufführung gedruckten Droghe sind ein herzlich unbedeutendes Stück, das Gozzi, wie noch über ein Dutzend anderer, zwischen 1762 und 1800, nach dem Spanischen gearbeitet hat. Er hat sich diesem Genre, in dem er auch zwei Originalstücke, „Doris“ und „Der weiße Mohr“ geschrieben, wieder zugewendet weil, wie er selbst erzählt, seine „Fiabe“ dem Publikum langweilig zu werden anfingen. Da er aus seinen dramatischen Arbeiten keinen materiellen Nutzen zog, wollte er wenigstens den Beifall des Publikums nicht entbehren. Die „Fiabe“ aufgebend kehrte er aber aus dem Zauber- und Märchenland nicht in seine Heimat zurück, wendete sich nicht der Darstellung des ihm so gut bekannten Lebens seiner Geburtsstadt zu, sondern versenkte sich in die ritterlich-höfische Welt der spanischen Dramatiker. Er nahm nicht nur die Form und Manier, sondern auch die Stoffe meistens von ihnen, anstatt sie, wie die spätern italienischen Romantiker, aus der Geschichte des eigenen Vaterlandes zu nehmen.

Auch in diesen Dramen treten die Charaktermasken häufig auf; besonders ist es Pantalone, der auch in den in Spanien spielenden Stücken der alte, ehrliche aber schlaue Venetianer bleibt. Manchmal sind aber die Masken so wenig organisch mit der Handlung verbunden, daß Gozzi selbst gesteht, man könne sie sehr leicht weglassen, ohne den Bau des Stückes im geringsten zu schädigen. Auch finden wir in ihnen im Allgemeinen dieselben Fehler und Vorzüge wie in den Märchendramen: drastische Komik, übersprudelnden Witz, aber schwache Charakterzeichnung, abenteuerliche, verworrene Intriguen und Maßlosigkeit in jeder Beziehung. Wir finden viele pathetische Scenen, Beispiele von Aufopferung, Edelmut, Grausamkeit und Heroismus; aber die Tyrannen erregen kaum unsern Unwillen,

die Leiden der Verfolgten und Mißhandelten entlocken uns keine Thränen.

Gozzi nahm sich in der Nebeneinanderstellung des Komischen und Tragischen Shakespeare, wenn nicht zum Muster, doch zum Schild gegen die Kritiker, welche ihn mit den Regeln des Aristoteles angriffen; er erzählte ohne Verwunderung und ohne sich besonders geschmeichelt zu fühlen, daß ihn jemand einmal mit Shakespeare verglichen habe; aber er war nicht stark genug, das Rüstzeug des britischen Riesen zu tragen. Er bringt oft zum Lachen, wo er rühren will, oder verstimmt uns, wenn er die lustigsten Possen zn treiben glaubt. In Calderons anmutigem Secreto a voces hat er den Gracioso in den rohen Truffaldino verwandelt und alles Feine vergröbert. Glücklicher war er in seiner Bearbeitung von Moreto's El desden con el desden, so daß Schreyvogel bei seiner deutschen Bearbeitung (Donna Diana) manche Aenderungen Gozzi's benutzte. Sonderbarerweise hat dieser ein Vierteljahrhundert nach seiner ersten Bearbeitung unter dem Titel „Die philosophische Prinzessin" dasselbe Sujet in anderer Weise zu der „Eigensinnigen Frau" verarbeitet. Bei diesem Stück zeigt sich am besten, wie unbeholfen Gozzi ohne die spanischen Krücken ist: Die Umwandlung der spröden Prinzessin, die bei Moreto in so feiner Weise mit rein seelischen Mitteln durchgeführt wird, läßt er zwar bei der eigensinnigen, über den Tod ihres Gatten untröstlichen Fürstin in ähnlicher Weise beginnen, aber er reicht mit diesen Mitteln nicht aus. Der Freier muß die Geliebte noch auf der Jagd vor einem Wildschweine retten, um ihr Herz ganz zu gewinnen. Auch die Verwandlung der zwei Rivalen des werbenden Prinzen in einen Franzosen und einen Schweizer, welche schlecht italienisch sprechen, zeigt, zu welchen Mitteln er greifen mußte, um seinen altersschwachen Witz aufzufrischen.

Von Altersschwäche, außer der Geschwätzigkeit des Alters, ist in seinen kurz vorher herausgegebenen Memoiren nichts zu spüren. Er hatte sie bereits 1780, vorzüglich zu seiner Ver-

teidigung gegen Gratarols Anklageschrift geschrieben, aber die damalige Regierung wollte den Druck nicht gestatten. Erst 1798, als unter der neuen Regierung die Anklagen gegen ihn wieder auftauchten, konnte er sie, mit der Fortsetzung bis zu diesem Jahre, herausgeben. Minder interessant als der erste Teil ist diese Fortsetzung, doch ersehen wir aus ihr, daß er, der so viel von den zerrütteten Vermögensverhältnissen der Familie und seiner Mittellosigkeit erzählte, im Alter vier Häuser besaß.

Fast genau acht Jahre, nachdem er seine Memoiren geschlossen hatte, am 4. April 1806 ist er gestorben, nachdem er noch die Einbürgerung seiner „Turandot" auf der deutschen Bühne erlebt hatte. Auf der italienischen ist sein Einfluß nie von großer Bedeutung gewesen und später ganz geschwunden. Mehr als seinem eigenen Wert als Dichter hat er der Schiller'schen Turandot, dem Kampfe mit Goldoni, Chiari und Gratarol und der romantischen Strömung am Anfange unseres Jahrhunderts seine Unsterblichkeit zu verdanken.

4. Das Lustspiel nach Goldoni.

Der Einfluß Goldoni's auf das italienische Lustspiel seiner Zeit ist kein bedeutender gewesen. Nachhaltiger als von Gozzi's Märchendramen ist er von den sentimentalen Familienstücken den Comédies larmoyantes der Franzosen und ihrer italienischen Nachfolger von der Bühne verdrängt worden. Der echte venetianische Erbe ist ihm erst in unserm Jahrhundert mit Giacinto Gallina geboren worden. Aus dem vorigen sind als Komödiendichter in seinem Genre nur Albergati, Cerlone und Rossi erwähnenswert.

1. Der Lebenslauf des 1728 aus vornehmer reicher Familie in Bologna geborenen Marchese Francesco Albergati Capacelli war ein sehr glücklicher. Er erhielt eine gute Erziehung und lebte dann unabhängig und sorgenlos seinem dichterischen Schaffen und angenehmer Geselligkeit, stand mit Schriftstellern

und vornehmen Personen — darunter Alfieri, Goldoni, Voltaire, Benedict XIV. und König Stanislaus Poniatowski von Polen — in Korrespondenz, war gegen andere freigebig mit Lob und ließ sich gern von andern loben. Er bekleidete mehrmals, freilich für ihn ziemlich kostspielige Ehrenämter in der Verwaltung seiner Vaterstadt, der König von Polen verlieh ihm den Titel eines Kammerherrn und Generaladjutanten; er führte ein großes Haus, abwechselnd auf seinem Landsitze und in der Stadt, in Bologna, Verona und Venedig, richtete sich ein großartiges Haustheater ein, auf dem bis zu seinem Tode gespielt wurde und für das auch Goldoni einige Stücke schrieb.

Wie so viele andere Liberale aus der Zeit vor der französischen Revolution hat sich dann Albergati mit Entsetzen von ihren Ausschreitungen abgewendet, aber nach dem Staatsstreich Napoleons sich mit den neuen Zuständen ausgesöhnt und in den letzten vier Jahren seines Lebens unter der republikanischen Regierung das Amt eines Censors und Oberaufsehers der Theater in Bologna bekleidet. Nur in der Ehe hatte er kein Glück: Mit seiner ersten Frau aus vornehmen Hause vertrug er sich nicht. Die Eheleute gingen schon einen Monat nach der Hochzeit auseinander und die Ehe wurde nach langen Verhandlungen vom Papste für aufgelöst erklärt (1751). Eine Bürgerliche, die er um 1771 aus Liebe heiratete, plagte ihn mit ihren bizarren Launen und Wutanfällen und erstach sich nach einem Wortwechsel mit ihm, am 15. August 1786. Albergati wurde des Mordes angeklagt und verhaftet, aber nach zweimonatlicher Untersuchung vollständig freigesprochen. Trotz dieser schlimmen Erfahrungen ließ sich der Sechzigjährige nicht abhalten, nach einigen Jahren eine dritte Ehe einzugehen, diesmal mit einer jungen Ballettänzerin, mit der er bis zu seinem am 16. März 1804 erfolgten Tode ganz glücklich gelebt zu haben scheint.

Ein Vierteljahrhundert später hat Graf Giraud die Geschichte seiner zweiten Ehe u. d. T. Il sospetto funesto ossia

la sventura degli infelici conjugi Albergati zu einem Drama verarbeitet, aus dem dann 1839 eine Oper gemacht wurde. Ein dauerhafteres und wertvolleres Denkmal hat ihm Ernesto Masi 1878 errichtet mit seinem Buche La vita i tempi e gli amici di Francesco Albergati, das auch für die Geschichte Bolognas und der Sitten jener Zeit viel Interessantes enthält.

Albergati hat seine Komödien erst 1765 zu schreiben angefangen, nachdem er früher mehrere französische Dramen und einiges aus dem Englischen übersetzt hatte. Seine Zeitgenossen nannten ihn den besten Lustspieldichter nach Goldoni, ja manche haben ihn sogar diesem vorgezogen. Er selbst war ein großer Verehrer und treuer Schüler Goldoni's, hat aber auch dessen Rivalen, Chiari, hochgeschätzt und diese beiden als die wahren Reformatoren und Reiniger des italienischen Theaters betrachtet. In seinen Lust- und Schauspielen nahm er sich Goldoni zum Muster, aber er stand mehr als dieser unter dem Einflusse der Ideen seiner Zeit. Er wollte nicht mehr blos die längst zum Gemeingute der Bühne gewordenen Charakterfehler und kleinen Sünden verspotten, sondern ging den Auswüchsen und Schädlingen des gesellschaftlichen und Familienlebens, welche zu seiner Zeit besonders hervortraten, mit Ernst und moralischer Tendenz zu Leibe, und der unabhängige Marchese war kühner und freimütiger als der bürgerliche Advokat. So bekämpfte er, der selbst wegen seiner unebenbürtigen Ehen viel Verdruß und Tadel zu leiden hatte, in dem 1774 mit dem Preise des Herzogs von Parma gekrönten fünfaktigen, stellenweise an das um ein Jahrzehnt jüngere „Kabale und Liebe“ erinnernden Rührstück „Der Gefangene“, ganz im Geiste des aufgeklärten Absolutismus, den Uebermut, die Selbstsucht und die Standesvorurteile des Adels, der vom Monarchen gebührend in die Schranken gewiesen wird. Aber gar zu weh wird dem Aristokraten nicht gethan, denn der Herrscher löst als Deus ex machina den Knoten, indem er den Kaufmann Raffi in den Grafenstand erhebt, um die Heirat seiner Tochter mit dem Sohne des stolzen

Marchese Andolfi möglich zu machen — eine Lösung, die nach unserer Auffassung weder Bürgertum noch Adel befriedigen sollte. Aber auch seine Zeitgenossen scheinen damit nicht einverstanden gewesen zu sein, denn das preisgekrönte Stück hat bei der Aufführung wenig Beifall gefunden. Einer andern Mode seiner Zeit, der Empfindsamkeit, huldigte er darin mit zahlreichen Ohnmachten und reichlichen Thränenbächen.

Die Adelsvorurteile spielen auch im „Weisen Freunde“ und im Einakter „Was für ein schöner Fall!“ (Oh, che bel caso!) ihre kleine Rolle, und recht sonderbar läßt der Dichter den mit allen Tugenden ausgestatteten weisen Freund und neugebackenen Marchese ohne jede Ironie sagen: „Daß ich den Adelstand um schweres Geld erworben habe, ist der beste Beweis, wie hoch ich ihn schätze.“ Die Lösung wird in diesem recht hübschen Lustspiel in alter Manier durch einen als englischen Lord verkleideten schlauen Kammerdiener, der ungefähr die Rolle des Hofmarschalls Kalb spielt, herbeigeführt. Die Aufgabe wird ihm aber sehr leicht gemacht, denn die höchst leichtfertige, habsüchtige Sängerin, aus deren Netzen der Verliebte befreit wird, ist keine Louise Miller, und das italienische Lustspiel erscheint uns veralteter als das deutsche Trauerspiel.

Ernster und für die Kenntnis der Sitten der Zeit von Wert, aber weniger interessant als dieses Lustspiel ist dessen Fortsetzung, das Schauspiel gleichen Titels, welches Albergati übrigens, wie alle seine Stücke, Komödie nennt. So nennt er auch „Die Krämpfe“ (Le convulsioni), welche man eher eine Farce larmoyante betiteln könnte. Auch dieser Einakter, zu dessen Hauptperson vielleicht des Dichters zweite Frau Modell stand, hat mit seiner Verspottung der Modekrankheiten und Launen von Hausfrau und Dienerin einen erziehlichen Zweck; nur erscheint uns die vom Gatten angewendete Kur zu drastisch, ihre Wirkung zu schnell.

In den „Vorurteilen des falschen Ehrbegriffs“ (I pregiudizj del falso onore) bekämpft Albergati ein auch jetzt noch

nicht ausgerottetes Uebel — die verderbliche Duellsucht, leider mit wenig Witz und in ziemlich ungeschickter Weise, mit höchst unwahrscheinlichen Erfindungen. Aufdringliche Lehrhaftigkeit und Sentimentalität machen sich neben ordinärster, fast ekelhafter Komik breit, und der schleppende Dialog entspricht der Handlung.

Gegen eine Modethorheit, auf die schon die italienischen Satiriker des siebzehnten Jahrhunderts Galle spritzten — die übermäßige Verehrung und Bereicherung der (kastrierten) Opernsänger, wendet sich das recht hübsche dreiaktige Lustspiel „Der böswillige Schwätzer" (Il ciarlatore maldicente). Lustiger und tendenzfreier sind die Ciarlatoni per mestiere, das letzte Stück Albergati's, das uns die Tingeltangelkünstler jener Zeit vorführt, und die im Genre moderner französischer Possen gehaltene „Nacht", die übrigens ganz dezent verläuft. Der Dichter that sich ja viel darauf zu gut, daß alle seine Stücke moralisch und anständig waren und nichts die Religion, den Staat oder bestimmte Personen Verletzendes enthielten. Indessen enthält der „Weise Freund" doch manche, die Unsitten gar zu sehr realistisch darstellende Szenen. Den größten Wert haben Albergati's Komödien als Sittenbilder ihrer Zeit, ihrer Wirkung als Kunstwerke thut das viele Reden der Personen und die dadurch verursachte Länge stark Eintrag. Am unterhaltendsten und am wenigsten veraltet sind daher die Einakter.

Goldoni hat sein erstes Stück L'amor finto e l'amor vero in einem Schreiben an den Autor eingehend kritisiert und ihn als aufrichtiger Freund auf dessen Fehler aufmerksam gemacht. Albergati dankte für die Kritik, profitierte aber nicht von ihr, denn die Fehler des Erstlingswerkes finden sich auch mehr oder weniger in den spätern Stücken, die hier alle aufzuführen um so überflüssiger wäre, als die bereits erwähnten, ungefähr ein Drittel seiner dramatischen Produktion, für seine besten gehalten werden. Eine Ausnahme muß jedoch mit dem fünfaktigen, in Persien spielenden Märchendrama „Das Sopha" gemacht werden,

das er in der Manier Carlo Gozzi's schrieb und diesem mit vielen Lobhudeleien widmete. Später besann er sich jedoch eines andern und gab (1770) das Stück mit einer Vorrede heraus, in welcher er behauptete, es nur geschrieben zu haben, um Gozzi lächerlich zu machen, „der mit seinen abscheulichen dramatischen Märchen das Publikum verderbe und verführe". In der That macht aber das Stück mehr den Eindruck einer ungeschickten Nachahmung als einer absichtlichen Parodie.

Der Not gehorchend — weil es Bedingung für die Preisbewerbung war —, nicht dem eigenen Triebe, hat Albergati, wie er selbst gesteht, den „Gefangenen" in Versen geschrieben, die vielleicht etwas besser sind als die Goldoni's. Sonst hat er sich in den meisten seiner Stücke wohlweislich an die bescheidene Prosa gehalten und auch, vorsichtiger als sein Meister, es vermieden, andere als die ihm wohlbekannten Menschen und Sitten seiner Umgebung auf die Bühne zu bringen.

II. Der um 1730 geborene Neapolitaner Francesco Cerlone, von dessen Lebensumständen nur so viel bekannt ist, daß er ein Handwerker von sehr geringer Bildung war, ist in seinen spätern Jahren ein schwacher Nachahmer Goldoni's und mehr noch Chiari's gewesen. Er besaß einiges komisches Talent, Phantasie und Flinkheit, so daß er im Laufe eines Vierteljahrhunderts — zwischen 1760 und 1785 — über ein halbes Hundert Komödien, die meisten in Prosa und nur einige in entsetzlichen martellianischen Versen zusammengeschrieben hat. Ohne höheres Streben, nur darauf bedacht, dem jeweiligen Geschmack des Publikums zu dienen, um gute Einnahmen zu erzielen, schrieb er viele Abenteuerstücke mit grellen Effekten, Verwicklungen und unerwarteten Ausgängen. Er verlegte die Handlung, die er häufig aus Chiari's und ähnlichen Romanen entlehnte, in ferne und außereuropäische Länder, ließ Engländer und Türken, Spanier und Perser, dazwischen aber auch einige komische neapolitanische Typen auftreten, unter denen sein Don

Fastidio besonders gelungen ist und sich lange auf dem neapolitanischen Theater erhalten hat.

Wo er Goldoni nachahmen will, schwankt er zwischen schwülstiger Poesie und flachster Prosa, und wie der Venetianer sich nur in seinen Lokalstücken als vollkommenster Meister zeigt, so kommt auch Cerlone's Talent nur in seinen neapolitanischen Volksstücken zu rechter Geltung. Seine Verehrung für Goldoni und Chiari hinderte ihn indessen nicht, als Gozzi's Fiabe beliebt wurden, auch diesem nachahmend, Märchendramen zu schreiben.

In der Hauptstadt und in den Provinzstädten des Königreichs Neapel fanden Cerlone's Stücke, besonders wegen der die exotischen Schauplätze darstellenden Dekorationen, ein dankbares Publikum; im nördlichen Italien scheinen sie aber keine Gunst gefunden zu haben, wenn sie überhaupt dahin gelangten. Von einer Aufführung seiner „Pamela“ in Rom und anderer Stücke in Venedig weiß B. Croce (I Teatri di Napoli), dem wir die verläßlichsten Nachrichten über Cerlone verdanken, nur aus dessen eigenen, etwas prahlerischen Angaben. Aber auch in Neapel scheint er mit Ende des Jahrhunderts den größten Teil seiner Popularität verloren zu haben. Signorelli, der ihn in der ersten Ausgabe seiner Vicende den Hans Sachs Neapels nannte, erwähnt seinen Namen nicht mehr in der Ausgabe von 1811. Indessen ist noch 1827 eine neue Ausgabe seiner Komödien erschienen.

Von manchen ist übrigens behauptet worden, daß die unter Cerlone's Namen gehenden Stücke gar nicht von ihm, sondern von seinem Onkel, einem Geistlichen, verfaßt wurden, eine Behauptung, die vielleicht mehr Glauben verdient, als die Shakespeare-Bacon-Schrulle.

III. Ein vielseitiger und vielbegabter Mann aus einer höheren Bildungssphäre, als dieser Neapolitaner, war der Römer Giov. Gherardo dei Rossi (1754—1827). Aus bedrängten

Verhältnissen hat er sich herausgearbeitet und ist ein wohlhabender Bankier geworden. Dabei war er Kunst- und Antiquitäten-Kenner, Sammler und Kunstschriftsteller, Direktor der portugiesischen Akademie in Rom und Mitglied der Crusca. Die von ihm 1785—88 herausgegebene Zeitschrift „Memorie per le belle arti" enthält wertvolle, meistens von ihm selbst geschriebene Artikel über Kunst. Gelobt werden auch seine Briefe über die Fresken des Camposanto von Pisa, die Biographien der Angelica Kaufmann und des Steinschneiders Pikler.

Er hat sechzehn dreiaktige Lustspiele in Prosa geschrieben, bei denen es ihm beinahe so wie Gravina bei den Tragödien ergangen ist: Er hat sich in der Theorie weit stärker als in der Praxis gezeigt. Was er in der Auseinandersetzung seiner dramatischen Prinzipien, die er der Ausgabe seiner poetischen Werke von 1790—92 voranschickte, sagt — Besserung der Fehler und Laster durch Verspottung, treue Nachahmung der Natur, keine abenteuerliche Handlung, keine langen, moralischen Reden, keine Karikaturen, sondern Charakterzeichnung durch zahlreiche kleine Züge, dem Beispiele Molière's und Goldoni's folgend — klingt ja recht schön und vernünftig, und wir können es uns auch noch gefallen lassen, wenn er sich auch Albergati zum Muster nehmen will; aber in der Praxis hat er selten nach diesen schönen Theorien gehandelt. In der treuen Nachahmung der Natur ist er oft sehr tief heruntergestiegen, in Handlung und Dialog niedrig prosaisch geworden. Seine Personen „leihen auf Pfänder, stecken silberne Löffel ein" (buchstäblich) und treiben anderes Prosaisch-alltägliches. Er erfindet keine interessanten Abenteuer, keine spannenden Verwicklungen, aber vermeidet doch auch Unwahrscheinlichkeiten nicht. Oder, ist es wahrscheinlich, wenn in der „Famiglia dell' uomo indolente" der achtzehnjährige Sohn eines wohlhabenden Edelmanns und einer recht vernünftigen Frau so unwissend ist, daß er nicht einmal schreiben kann und die einfachsten, gewöhnlichsten Worte unrichtig ausspricht, weil sein Vater vergessen hat, ihn

die Schule besuchen zu lassen? Und ist nicht dieser „Indolente“, der die wichtigsten Dinge vernachlässigt, sich um seine Kinder und um die eheliche Treue seiner Frau nicht kümmert, weil er die Zeitung lesen will, eine solche Karikatur, von der Rossi selbst sagt, daß sie durch ihr Uebermaß wirkungslos wird? Und wie unwahrscheinlich ist es, daß seine Frau, eine fünfzig Jahre alte Kokette und Spielerin, in einer halben Stunde vollkommen umgewandelt wird! Ein zweiter Fehler Rossi's ist, daß er in einem Stück zu viel stark ausgeprägte Charaktere auf die Bühne bringt und zu viele unbedeutende Vorfälle einschaltet, so daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer zerstreut und die Handlung schleppend wird. Die Verlegenheiten, die Ungeschicklichkeiten und Dummheiten seiner Personen bringen uns nie zu herzlichem Lachen, ihre Schurkereien nie zu lebhafter Entrüstung; sie rufen höchstens ein mitleidiges oder verächtliches Lächeln hervor. Auch sind seine Betrüger manchmal gar zu plump und ungeschickt.

Für seine besten Stücke werden die bereits erwähnte Famiglia dell' uomo indolente, die Prima sera dell' Opera, Lagrime della vedova und Calzolajo inglese gehalten. In der „Opernpremière“, die fast ohne Handlung ist, wird die Theatersucht der geldlosen römischen Adeligen in ermüdender Weise geschildert. Keine bessere Rolle spielt dieser Adel im „Englischen Schuster“, in dem auch die reisenden Engländer, zu Hause „Gevatter Schneider und Handschuhmacher“, in Rom die Lords spielen und von den unehrlichen Römern ausgebeutet werden, stark karikiert erscheinen. Von den zwei Engländern dieses Lustspiels heißt der eine Rosbif, der andere Psctth (ohne Selbstlaut), und dies scheint Rossi für einen guten Wortwitz gehalten zu haben. Recht hübsch ist dagegen in den „Thränen der Witwe“ diese Urenkelin der Witwe von Ephesus gezeichnet. Aber der Dichter that des Guten zu viel, indem er noch einen Projektenmacher und einen von ihm an der Nase geführten, ganz unnatürlich albernen Gutsbesitzer hinzufügte, so daß zwei Handlungen neben einander laufen. In allen

diesen Stücken spielt die Liebe keine Rolle, aber die Cavalieri serventi fehlen nicht.

In einem Punkte verständiger als Goldoni, hütet Rossi sich, uns in fremde Länder zu führen und schildert nur die italienische oder vielmehr nur die römische Gesellschaft, die er gut kannte und die, wenn seine Schilderung wahr ist, eine ganz unehrliche, verlotterte Spiel-, Unterhaltungs- und habsüchtige gewesen sein muß. Nicht ohne Wert ist Rossi's Abhandlung „Del moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni“, in der er diesen mit Geschick gegen seine Tadler verteidigt. Von seiner Lyrik wird später die Rede sein.

5. Erneuerte Reformversuche.

Während das Lustspiel unter dem Einflusse Molière's durch Goldoni zu erfreulicher Blüte gelangte, ist es der Tragödie nicht so gut ergangen. Nach dem Tode Conti's war auf dem tragischen Theater fast vollständige Stagnation eingetreten. Das antike und das antikisierende französische Drama hatten ihren Einfluß erschöpft, und anderm auswärtigen blieb die tragische Bühne noch lange unzugänglich. Was sonst zur Hebung des Theaters unternommen wurde, hatte fast gar keinen Erfolg: In Parma suchte der Herzog durch Ausschreibung von Preisen dramatische Meisterwerke ins Leben zu rufen, und es ging, wie es gewöhnlich bei solchen litterarischen Wettbewerbungen zu gehen pflegt. Im Laufe eines Jahrzehnts liefen allerlei mittelmäßige Stücke ein, von denen zwischen 1772 und 1778 fünf Tragödien und drei Lustspiele mit Preisen von je hundert Dukaten belohnt wurden. Mit Ausnahme von Albergati's „Prigioniere“ sind die Preisgekrönten und ihre Werke der verdienten Vergessenheit anheimgefallen, aus der wir sie nicht aufzustören wagen.

In Toscana schlug man einen minder kostspieligen Weg ein und wollte das kranke Theater durch eine Art Hungerkur heilen und moralischer machen. Man verbot (1785) das

Theaterspielen in Privathäusern gegen Entrée, in Klöstern und Schulen gänzlich, reduzierte die Zahl der öffentlichen Theater in Florenz auf vier, in andern vierzehn Städten auf je eins.

Eine traurige Schilderung des Theaters seiner Zeit gab Giovanni Pindemonte in seinem Discorso sul teatro italiano, und seine Vorschläge, den Uebelständen abzuhelfen, wie Abschaffung des Souffleurs, Erhöhung der Eintrittspreise, um das „ungezogene plebejische Publikum“ (l' infima plebe, delle odierne indecenze e de' consueti disordini autrice) ferne zu halten, und strenge Polizei in den Schauspielhäusern, waren jedenfalls nicht geeignet, die fehlenden Meisterwerke zu ersetzen.

Was zur Hebung und Verjüngung, ja man könnte fast sagen, zur Neuschöpfung des deutschen Dramas so viel beigetragen hat, der Einfluß Shakespeare's, ist den Italienern nicht zu statten gekommen, obwohl sie sich sonst gegen die englische Poesie nicht ablehnend verhielten. Während die Deutschen schon lernbegierig beim großen Briten in die Schule gingen, die Franzosen schon einen Teil seines Theaters durch die Uebersetzung von La Place kannten, war sein Name der Mehrzahl der Italiener noch ganz fremd. Schon am Anfange des Jahrhunderts hatte der Neapolitaner Nicola Saverio Valletta seine Landsleute mit Addison's „Cato“ durch eine Uebersetzung bekannt gemacht, und seit Mitte des Jahrhunderts lasen und übersetzten sie Englisches ziemlich fleißig; aber von der ältern Litteratur nur Milton. Von Shakespeare war nur der „Julius Cäsar“ 1756 übersetzt worden und ganz ohne Einfluß geblieben.

Riccoboni, der 1728 in seiner französisch geschriebenen Geschichte des italienischen Theaters die französischen Tragiker sehr verständig beurteilte, sagte, er kenne vom englischen Theater nur den „Cato“ aus einer Uebersetzung. In den Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l' Europe (Paris 1738), die er nach seinem Aufenthalt in England geschrieben hat, zeigte er schon seine Bekanntschaft mit einigen Stücken Shakespeare's. Er spricht mit Entsetzen von den

„schrecklichen“ englischen Tragödien, welche die Bühne mit Blut überschwemmen, bewundert aber doch ihre unerreichbaren Schönheiten und meint, sie brauchten nur sich der Regel der drei Einheiten zu unterwerfen und die Bühne von Blut und Mord rein zu halten, um mindestens den Ruhm der besten modernen französischen Tragödien zu teilen.

Wie wenig Conti, trotz seines Aufenthaltes in England, von Shakespeare beeinflußt war, haben wir bereits erwähnt. Selbst Lorenzo Pignotti, der ein Gedicht, „das Grab Shakespeares“, verfaßt hat, hatte für ihn weniger Sympathie und Verständnis als für Pope.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war es merkwürdigerweise die Gräber- und Nebelpoesie der Engländer, welche am leichtesten Eingang im sonnigen Italien fand. Mehr als die lebensvollen Gebilde der englischen Bühne haben die Dichtungen der Young, Hervey, Gray und Macphersons Ossian die italienischen Dichter beeinflußt. Bald nach dem Erscheinen von Cesarotti's Uebersetzung dichtete Calsabigi einige Scenen seines unvollendet gebliebenen ossianischen Dramas „Comala“, dessen Handlung am Schlachtfelde von Arven spielt und in dem Fingal in Person auftritt. Bei Calsabigi ist noch wenig Nebel und nordisches Düster, aber ganz ossianisch, mit Wolken, Nebel und blassem Mondschein, wenn auch sonst im Stile des Musikdramas, erscheint 1778 Gius. Maria Salvi's „Calto“ auf der italienischen Bühne.

Aber aus dieser Verschwommenheit konnte dem italienischen Theater kein Heil erwachsen. Es kam von wo man es am wenigsten erwartet hatte, von dem unpoetischen rauhen Nordwesten Italiens. Aus demselben halbfranzösischen Piemont, das den schonungslosen Bekämpfer der Pedanterie und des faden Sonettengeklimpers, den demokratischen Censor Baretti geboren hatte, kam ein junger Aristokrat, der sich mit düsterm Trotz gegen die kleinstaatliche Tyrannei aufbäumte, der wie vier Jahrhunderte früher Rienzi aus dem Elend der kleinlichen matten

Gegenwart nach der Größe und Freiheit der römischen Republik, wie er sie auffaßte, sich zurücksehnte.

6. Vittorio Alfieri.

I. Sein Leben.

Wie Baretti brachte Alfieri in die verweichlichte Litteratur seiner Zeit das kräftigere, männlichere piemontesische Element hinein, während er zugleich das halbfranzösierte subalpinische Ländchen geistig enger an Italien knüpfte, es dem verfeinernden Einflusse italienischen Lebens zugänglicher machte. Wie sein um ein Dritteljahrhundert älterer Landsmann hatte er mehr vom Ausland gesehen als die meisten Italiener seiner Zeit und wie dieser war er ein bis zum Eigensinn und zur Intoleranz selbständiger, eigenartiger Charakter. Aber ihn unterschieden von dem aus dem Kleinbürgertum stammenden, mühsam seinen Lebensunterhalt erwerbenden Turiner der Reichtum, die vornehme Geburt und Erziehung, mit dem ihnen anhaftenden Adelsstolz, den er trotz seines antikisierenden Republikanismus nie abgelegt hat.

Er hat uns die Geschichte seines Lebens in seiner im einundvierzigsten Jahre begonnenen, kurz vor seinem Tode vollendeten Selbstbiographie (Vita di Vittorio Alfieri da Asti, scritta da esso) mit großer Aufrichtigkeit, in einfach schmuckloser, mitunter schon trockener Weise erzählt. Wie er angiebt, that er es, damit seine Lebensgeschichte nicht nach seinem Tode von einem Unberufenen, schlecht Unterrichteten geschrieben werden sollte. Er wollte auch keinen Panegyriker zum Biographen haben und glaubte vollkommen unparteiisch und wahr zu sein, wenn er nur nichts Falsches erzählte. Zu einer ungenierten Schilderung aller seiner Fehler und Verirrungen fühlte er sich nicht verpflichtet, und besser machen als er war, wollte er sich nicht. Aber Niemand kann sich selbst unbefangen schildern, und am wenigsten konnte es Alfieri. So fehlt auch seiner so ehrlich gemeinten Selbstbiographie nicht das apologetische Element,

und eine so wertvolle Quelle sie auch dem Darsteller seines Lebens ist, auf sie allein verlassen darf er sich nicht. Und noch mehr für die Kenntnis seines Geistes und Charakters als für das rein Thatsächliche bedarf sie der Kontrolle durch seine Briefe, durch die Mitteilungen seiner Freunde und Bekannten.

Vittorio Alfieri wurde am 16. Januar 1749 als Sohn des Grafen Anton Alfieri und seiner Gattin, einer geborenen Maillard de Tournon in Asti, sieben Meilen von Turin, geboren. Mit Befriedigung hebt er seine Abstammung von vornehmen, reichen und ehrenwerten Eltern hervor, und, müssen wir hinzusetzen, die Vorteile, die ihm diese Herkunft verschaffte, hat er reichlich ausgenutzt.

Sein Vater hatte im Alter von 55 Jahren eine um Vieles jüngere Wittwe geheiratet und starb, sechzigjährig, bevor Vittorio das erste Jahr vollendet hatte. Schon drei Jahre später schritt die Wittwe zur dritten Ehe mit einem ihr gleichaltrigen Manne, mit dem sie viele Jahre sehr glücklich lebte. Der Sohn hat sich über den Stiefvater nie zu beklagen gehabt und die Mutter stets hoch verehrt und geliebt. Aber das Glück des Familienlebens hat er auch als Kind nicht genossen und die Liebe zum Wissen ist ihm von seinen unwissenden, in adeligen Vorurteilen befangenen Eltern nicht eingeflößt worden. Er wäre ein unwissender Landjunker geblieben, wenn nicht sein etwas besser unterrichteter verständiger Oheim und Vormund, Ritter Pellegrino Alfieri, für seine Erziehung bedacht gewesen und ihn in der Königl. Akademie genannten adeligen Erziehungsanstalt zu Turin untergebracht hätte. So verließ er schon im Alter von neun Jahren das väterliche Haus, das er seitdem nur noch zu kurzem Besuche seiner Mutter betreten hat.

In den Jahren, die er im Turiner Institut zubrachte, hat er außer ein wenig Latein fast nichts gelernt, und auch die Vorlesungen mit den vielversprechenden Namen Philosophie, Physik, Mathematik und Ethik, die er an der Universität hörte, waren teils wegen des schlechten Unterrichtssystems, teils wegen des

Mangels an Fleiß und Verständnis bei dem noch kindischen Studenten, für ihn ganz unfruchtbar. Mit dem Tode seines Oheims und erreichtem vierzehnten Lebensjahre erlangte er größere Unabhängigkeit, die er vorzüglich zum Ankauf von Pferden und zum Reiten benutzte. Die Pferdeliebhaberei nahm bei ihm mit den Jahren immer mehr zu und ist ihm fast zur Leidenschaft geworden. Dagegen hatte er für die andern sogenannten ritterlichen Künste wenig Talent und Neigung, und noch weniger für irgend ein ernstes Studium. Seine Lektüre bestand größtenteils aus dem verstohlen gelesenen Ariost, französischen Romanen und andern für sein Alter ungeeigneten Büchern. Sonderbarerweise las er aber auch, fast gleichzeitig mit den Märchen aus 1001 Nacht, Fleury's umfangreiche Kirchengeschichte. Die letzten anderthalb Jahre verbrachte er ganz müßig auf der Akademie, bis er auf sein Ansuchen im Alter von siebzehn Jahren eine Fähnrichstelle beim Provinzialregiment von Asti erhielt. Er fand aber auch in diesem Berufe kein Genüge und besonders schwer fiel es ihm, sich in die militärische Disziplin zu fügen. Nachdem er ein halbes Jahr gedient hatte, nahm er Urlaub und begann sein unstetes Reiseleben, das er mit kurzen Unterbrechungen sechs Jahre lang fortsetzte. Er bereiste Italien, Frankreich, England, Holland, Deutschland, Dänemark, Schweden, Rußland, Spanien, Portugal, an keinem Orte, mit Ausnahme von London, sich längere Zeit aufhaltend, außer ein wenig italienisch keine andere Sprache als die französische verstehend, seine Zeit mit Liebschaften und Pferden vergeudend, sich um Sitten, Verfassungen und Einrichtungen der durchreisten, mitunter nur wie ein Kurier durchjagten Länder nicht kümmernd, nichts lernend, aber das wenige Gelernte vergessend. Und da er auf seinen Reisen nur französisch sprach, nur französische Bücher las, hat er auch die italienische Sprache verlernt. Uebrigens konnte er sie nicht seine Muttersprache nennen, denn Turin war, wie er sagte, eine amphibische Stadt und italienisch reden dort Konterbande. Im Alter von 22 Jahren konnte er

einen schwierigern Autor als Metastasio nur mit Mühe verstehen, und von der ältern klassischen italienischen Litteratur hatte er fast gar keine Kenntnis. Er war 26 Jahre alt, als er bei längerem Aufenthalt in Turin, fast gleichzeitig lateinisch wieder zu lernen, die italienische Litteratur zu studieren und Tragödien zu schreiben begann. Ein Jahr später hatte er schon eine „Kleopatra" in schlechtem Italienisch gedichtet, die sogar (1775) in Turin aufgeführt, später von ihm für ein elendes Machwerk erklärt wurde. Die zwei nächstfolgenden Tragödien — Filippo und Polinice — hat er wieder zuerst in französischer Prosa geschrieben und dann in italienische Verse übertragen.

Er ist übrigens nicht, wie er in seiner Selbstbiographie erzählt, in einer momentanen Inspiration, am Bette einer kranken Geliebten zum Schriftsteller und Dichter geworden, sondern unter dem langsam wirkenden Einflusse von Männern wie Paciaudi und Graf Agostino Tana, besonders aber des Abate Tommaso di Caluso Valperga, den er 1772 in Lissabon kennen gelernt hatte und mit dem ihn seitdem eine innige treue Freundschaft bis zum Tode verband. Durch diese Männer lernte er erst italienische Litteratur und Sprache recht kennen und schätzen; sie haben, wie er selbst zugesteht, den Halbfranzosen gewissermaßen erst zum Italiener, zum Dichter gemacht. Zweimal ging er dann nach Toscana, um sich das dortige reine Italienisch anzueignen, und die Antigone hat er schon von Anfang an italienisch geschrieben.

Um ganz frei und unabhängig leben, seine republikanischen Werke ungehindert schreiben und drucken zu können, um nicht, wie es damals im Königreich Sardinien für jeden adeligen Großgrundbesitzer Vorschrift war, zu jeder Reise ins Ausland, wozu auch das übrige Italien gehörte, die Erlaubnis seines Souveräns einholen zu müssen, trat er i. J. 1778 seine sämtlichen Güter seiner an den Grafen Cumiana verheirateten Schwester gegen eine lebenslängliche Rente von 9000 piemontesischen Lire und 100000 Lire bar ab. Mehr als drei Jahre

— von 1777 bis Anfang 1781 — war er das zweite Mal in Toscana geblieben, und dort hatte er auch im Herbst 1777 in Florenz die Gattin Karl Eduard Stuarts, des Prätendenten auf den englischen Thron, Gräfin Luise Albany, geborene Prinzessin zu Stolberg kennen gelernt und sich bald in sie verliebt.

Gräfin Albany war eine wohlerzogene, gebildete, liebenswürdige und kluge Dame, die passendste Freundin für den leidenschaftlichen, hitzigen Alfieri, und wenn sie ihn auch nicht so feurig liebte, wie sie von ihm geliebt wurde, so ließ sie sich doch in ihrer unglücklichen Ehe mit einem dem Trunk ergebenen Gatten gern von dem bald zu so großer Berühmtheit gelangenden Dichter trösten, ist ihm stets eine anhängliche, tröstende und erhebende Freundin und, jedenfalls bis sie den Maler Fabre kennen lernte, eine treue Geliebte geblieben. Alfieri hatte ihr auch zu danken, daß er nicht wieder in den Schlamm gemeiner, flüchtiger Liebschaften versank und fortan eine ruhige Häuslichkeit besaß, ein geordnetes, man könnte beinahe sagen, sittliches Familienleben führte. Den an das Unwesen der Cavalieri serventi gewöhnten Italienern jener Zeit mag auch das eigentümliche Verhältnis der Beiden minder anstößig als uns erschienen sein, obwohl Parini schon damals die Liebeleien mit „des Nächsten keuscher Gattin“ (la pudica d'altrui sposa) gegeißelt hatte. Aber der stolze, zuweilen auch nüchterne Stuart wollte sich die Untreue seiner Gattin doch nicht gefallen lassen, und im päpstlichen Rom, wohin Alfieri seiner dem Gatten entlaufenen Geliebten (1781) gefolgt war, konnte man den offenen Skandal ihres Verkehrs auch nicht dulden. Um der angedrohten Ausweisung zu entgehen, verließ Alfieri nach beinahe zweijährigem Aufenthalt Rom und seine „Donna“, wie er die Albany stets nannte. Im Mai 1784 gelang es dieser indessen durch Vermittlung des Königs von Schweden die Separierung von ihrem Gatten zu erwirken, und Alfieri, der inzwischen eine Reise nach England gemacht hatte, um

Pferde zu kaufen, konnte einige Monate später mit der Geliebten im Elsaß wieder zusammentreffen und glückliche Herbsttage mit ihr verbringen.

Obwohl einem ununterbrochenen Zusammenleben der Beiden sich noch immer Hindernisse entgegenstellten, machten sie doch in den folgenden Jahren gemeinsame Reisen, hielten sich im Elsaß und in Paris auf, bis der am 30. Januar 1788 erfolgte Tod Karl Eduards ihnen vollständige Freiheit gab. Bis zum April 1791 lebten sie in Paris, hielten sich dann in England und Holland auf und kehrten 1792 nach Paris zurück, von wo sie nach der Gefangensetzung des Königs im August entflohen. Im November desselben Jahres ließen sie sich in Florenz nieder, wo sie bis zum Tode des Dichters zusammen lebten. Im Palazzo der Gianfigliazzi, an der Trinità-Brücke, führten sie vornehm Haus; ihr Salon wurde von der vornehmen Welt, von Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern gern besucht. Obwohl sie nicht miteinander verheiratet waren, erregte doch ihr Zusammenleben kein Aergernis mehr, selbst nicht bei Alfieri's frommer Mutter. Man hatte sich schon daran gewöhnt, und Stoff zu böser Nachrede gab vielleicht nur hie und da eine kleine Untreue, die sich der Dichter gegen die verehrte „Donna“ erlaubte.

Eine ernste Rivalin fand sie nur in seiner übertriebenen Pferdeliebhaberei, der er auch in späteren Jahren treu blieb. Neben Sonetten auf die geliebte Frau finden sich unter seinen Gedichten auch solche auf seine Pferde, und in manchem Sonett hat er die Gräfin Albany zusammen mit einem Lieblingsroß besungen.

Die ziemlich gute Aufnahme, welche seine ersten Trauerspiele bei der Vorlesung in Gesellschaften, die Antigone bei der Aufführung auf einem Privattheater in Rom (1782) gefunden hatten, ermunterten ihn zur Drucklegung der bereits fertigen Tragödien und zu weiterer Produktion. Im Laufe des Jahres 1783 ließ er zehn Stücke drucken und in den nächstfolgenden

Jahren, bis 1787 schrieb er weitere neun, so daß er 1788 bei Didot in Paris 19 dem Druck übergeben konnte, während er seine andern Werke in Kehl drucken ließ. Nach einer beinahe zehnjährigen Pause schrieb er dann noch Antonio e Cleopatra und Alceste und vollendete das schon 1786 begonnene Zwitterstück Abele. Diese Stücke, ebenso wie die schon im neunzehnten Jahrhundert geschriebenen sechs Lustspiele sind erst nach dem Tode des Dichters erschienen. Seine andern Werke — Della tirannide, Il principe e le lettere, La virtú sconosciuta, l'Etruria vendicata, l'America libera, Panegirico di Plinio a Trajano — entstanden in den Jahren 1777 bis 1786, die Uebersetzungen aus dem Lateinischen und Griechischen — Sallust, Virgil, die Perser des Aeschylos, der Philoktet des Sophokles u. s. w. im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts, die Satiren zwischen 1786 und 1797. Gleichzeitig hat er aber auch mit unermüdlichem Fleiße und großer Ausdauer sehr viel gelernt und die Lücken seiner Bildung ausgefüllt. Im Alter von 48 Jahren begann er als Autodidakt nach einer eigentümlichen, von ihm selbst erfundenen Methode griechisch zu lernen und erlangte eine solche Kenntnis der Sprache, daß er es sogar wagen konnte, griechische Verse zu machen, wofür er sich, ganz ernsthaft, mit dem von ihm selbst gestifteten Homerorden belohnte. Zwei Jahre später warf er sich auf das Hebräische, um die Bibel im Urtext lesen zu können, hat es aber darin nicht weit gebracht, vielleicht weil nicht lange hernach der Tod seinem arbeitsamen und an Aufregungen reichen Leben ein Ende machte. Eine vollkommen gesunde Constitution scheint er nie besessen zu haben, und sein beständiges Herumreisen und Reiten in der Jugend, die eigentümliche Lebensweise in spätern Jahren, die von ihm gegen wiederholte Gichtanfälle gebrauchte Hungerkur und der Aerger über die politischen Vorgänge erschöpften seine Kräfte. Er hatte noch gehofft, das sechzigste Jahr zu erreichen, aber einem wiederholten Anfalle im Herbste des Jahres 1803, bei dem auch die Brust angegriffen wurde, konnte er nicht

mehr widerstehen und starb schon am 8. Oktober, im fünfundfünfzigsten Jahre seines Lebens.

Die Gräfin Albany gab nach seinem Wunsche die hinterlassenen Werke heraus und ließ ihm von der Meisterhand Canova's ein Denkmal in der Santa Croce-Kirche zu Florenz errichten. Dort, im Pantheon der berühmten Toscaner ruhen die Gebeine des Piemontesen neben denen Michelangelo's und des von ihm verehrten Machiavelli, und nicht weit davon erhebt sich das Grabmal der von ihm geliebten Frau, die ihn um zwei Jahrzehnte überlebte.

II. Alfieri als Dichter.

Die Italiener haben lange Zeit Alfieri als ihren größten tragischen Dichter, ja als einen der großen Tragiker der Weltlitteratur betrachtet. Aber ohne es herauszusagen, ja ohne sich dessen recht bewußt zu werden, verehrten sie in ihm mehr den freiheitliebenden Patrioten, den Mahner und Wecker des Volkes, als den Dichter.

Ziemlich richtig sagte De Sanctis: „Lange flüsterte man es sich ins Ohr, jetzt darf man schon wagen, es laut zu sagen — Metastasio war der geborene Dichter, Alfieri wollte Dichter sein, ward es aber nicht."

Aber dem Dichter des Saul und der Virginia darf man doch nicht, wie es der geistreiche Litteraturhistoriker thut, den Dichternamen ganz absprechen — man kann nur sagen, er war kein geborener, sondern ein gewollter und gelernter, kein frei in der Natur gewachsener, sondern in der Studierstube gezogener Dichter, und noch dazu ein Tendenzdichter. Das Dichten war für ihn kein angeborenes inneres Bedürfnis, sondern Mittel zum Zweck. Und dieser Zweck war ein dreifacher: Die Tyrannei der Herrscher und die Demoralisation der Beherrschten bekämpfen, den Italienern ein dem antiken ebenbürtiges Drama schaffen, wie es den Maffei, Martelli und Conti nicht gelungen war, und seinen eigenen Ehrgeiz befriedigen.

Einen ähnlichen dreifachen Zweck hatte auch Voltaire, der ebensowenig geborener Dichter war wie Alfieri, und auch er hat für seine Tendenzdichtung mit Vorliebe die dramatische Form gewählt, weil er von der Bühne aus seine Tendenzen wirksamer und leichter verbreiten konnte. Von der scharfen Charakteristik, die Hettner in seiner Geschichte der französischen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert von Voltaire als Dichter giebt, paßt gar vieles auf Alfieri. Aber seine Wirkung blieb weit hinter der des großen Franzosen zurück, dem er als Dichter gleich-, an Vielseitigkeit, Geistesschärfe und Witz weit nachsteht.

Patriotismus, Unabhängigkeitssinn — mehr als eigentliche Freiheitsliebe — und Ruhmsucht waren Alfieri angeboren, aber bei den damaligen Zuständen Italiens konnte er seinem Vaterlande nur mit der Feder dienen, nur mit der Feder sich echten Ruhm erwerben. „Ich schrieb nur, weil die traurigen Zeitverhältnisse mir das Handeln nicht gestatteten", sagt er in der Widmung seiner Schrift Della Tirannide an die Freiheit. — Lord Byron hat für die Befreiung Griechenlands gekämpft, Alfieri hat sich begnügt, die Freiheitskämpfer seiner Zeit zu besingen. Er widmete eine Tragödie dem Amerikaner Washington, eine andere dem Corsen Paoli. Und als es galt, für die Unabhängigkeit Italiens zu kämpfen, es gegen die ihm so verhaßten französischen Eindringlinge zu verteidigen, da war er schon zu alt, da griff er nicht zum Degen, den er in seiner Jugend kurze Zeit geführt hatte, sondern wieder zur Feder und schrieb giftige Schimpfgedichte auf die Franzosen. Auch als Staatsmann oder Beamter konnte er seinem Vaterlande nicht dienen und hat, ungefähr zehn Jahre nachdem er seinen Militärdienst definitiv aufgegeben hatte, darauf zielende Anträge seines Souveräns (1784) abgelehnt. Und mit Recht. Er war eben kein Mann der That, sondern des Gedankens und des Wortes, ein unpraktischer Theoretiker. Eine reformatorische Thätigkeit im Geiste des aufgeklärten Absolutismus, wie sie Tanucci in Neapel, Du Tillot in Parma betrieben, wäre ganz gegen seine

republikanischen Grundsätze gewesen. Es fehlte ihm auch die dazu erforderliche Geschäftskenntnis, und hätte er unter einem Monarchen, wie Victor Amadeus III., keinen Spielraum für solche Wirksamkeit gefunden. Noch weniger war und hielt er sich zum Diplomaten geeignet. Es blieb nach seiner Anschauung, wie er sie im achten Kapitel des dritten Buches „Vom Fürsten und der Litteratur" darlegte, für den Adeligen, der sich seinem Vaterlande nützlich machen wollte, kein anderes Mittel, als die absolute Monarchie mit Wort und Schrift zu bekämpfen.

Aber das Wort hatte damals in Italien keine freie Stätte, von der es laut und direkt wirkend hätte erschallen können. Goethe hat von Byron gesagt, seine Dichtungen seien verhaltene Parlamentsreden. Und doch stand dem englischen Lord die Pairskammer offen, für den piemontesischen Grafen gab es keine freie Tribüne, nur ein schwacher Ersatz — die Bühne. So mußte und wollte er Schriftsteller, dramatischer Dichter werden und hat sich in harter, ausdauernder Arbeit zum Dichter erzogen. Er lernte das Dichten, selbst die italienische Sprache hat er eigentlich erst im Mannesalter recht erlernt — wie ein Anderer die Rechte oder die Medizin studiert. Seine Jugend fiel ja noch in die Zeit, da man die Regel, die berühmten alten Meister und Muster verehrte und vor jeder Originalität, vor jedem großen, eigenartigen Genie förmlich erschrak.

Uns mag jetzt Alfieri's Unternehmen, obwohl es guten Erfolg hatte, verwegen und absurd erscheinen, aber es hat ihm seiner Zeit die theoretische Begründung dafür nicht gefehlt: Im Jahre 1758 war Helvetius' Buch De l' esprit erschienen, in welchem er lehrte, daß Selbstsucht die Triebfeder aller menschlichen Handlungen sei, Erziehung viel erfolgreicher als ursprüngliche Naturanlage, daß alle Menschen gleiche Anlagen haben und daß es nur lebhafter Leidenschaften bedarf, um Anstrengungen des Geistes zu veranlassen, durch die man sich zu den höchsten Ideen erheben könne, die gute Erziehung, welche die rechten Leidenschaften in Bewegung zu setzen vermag, könne aus dem

scheinbar unbedeutendsten Menschen den bedeutendsten machen. — Alfieri hat dies Buch in seiner Jugend gelesen, und es hat auf ihn, wie er berichtet, einen tiefen, wenn auch unangenehmen Eindruck gemacht — gewiß einen tiefern und dauerndern, als ihm selbst bewußt ward. Gleich im Eingange seiner Lebensbeschreibung bezeichnet auch er die Selbstsucht als dem Menschen angeborene Eigenschaft und mächtige Triebfeder aller Handlungen, und im Buche „Vom Fürsten" (l. III c. 2) äußert er die Meinung, daß es nur des starken Wollens bedürfe, um ein großer Schriftsteller zu werden. So hat er sich, nach den Theorien des Helvetius, mit Leidenschaft und Willenskraft zum Dichter herangebildet. Daß er dramatischer Dichter ward, war nicht Zufall oder Berechnung allein, diese Form entsprach auch am besten seinen Naturanlagen und Neigungen. Mit Voltaire hatte er auch die Vorliebe für das Theaterspielen gemein, und er ist mehrmals, sogar noch im Alter von 46 Jahren, auf Liebhabertheatern in seinen eigenen Stücken aufgetreten. Er hielt sich für einen großen Schauspieler, wie er auch auf seine körperliche Schönheit etwas eitel war — man vergleiche sein Selbstporträt im Sonett:

Sublime specchio di veraci detti —,

und lange, nachdem er aus dem Militärdienst getreten war, hat er die Uniform getragen, weil sie ihn gut kleidete.

In Bezug auf sein Aeußeres scheint er sich nicht getäuscht zu haben, als Schauspieler aber hat er mit seinem hohlen Pathos und übertriebener Deklamation keinen guten Eindruck gemacht. Und falsches oder übertriebenes Pathos findet sich mehr oder minder in der Mehrzahl seiner Tragödien.

Da es ihm an Phantasie und Erfindungskraft fehlte, so konnte er nur historische und mythologische Stoffe dramatisieren oder solche, die bereits von ältern Dichtern dramatisiert worden waren, in veränderter Gestalt und mit seinem Geiste erfüllt auf die Bühne bringen. Ja selbst die von ihm benutzten historischen Stoffe waren fast alle, wie er selbst zugesteht, schon

vor ihm von Andern dramatisiert worden. Es hatte dies für ihn mitunter den Vorteil, daß die Bekanntschaft des Publikums mit dem behandelten Sujet die infolge seiner forcierten Kürze mangelhafte Exposition ergänzte. Aber, da er doch kein Plagiator sein, nicht die von Andern gebahnten Wege nachtreten wollte, blieb er oft hinter seinen Vorgängern zurück oder geriet auf Abwege. Als er sich einmal ganz auf seine eigene Erfindungsgabe verließ, brachte er ein Machwerk wie die Rosamunda zu Stande, das mit seinen verliebten Helden an die schlechtesten Musikdramen erinnert. Und selbst für dieses reichte seine Phantasie nicht aus, und er mußte für die Katastrophe eine Anleihe bei Prévost's Mémoires d'un homme de qualité machen.

Freilich behauptet er, daß es viel leichter sei, eine tragische Handlung ganz zu erfinden als eine altbekannte in neuer Weise zu dramatisieren; aber auch im rein historischen Drama war er sehr einseitig und ließ sich oft von falschen Prinzipien leiten. Er legte dem Stofflichen zu viel Wichtigkeit bei und setzte beim Publikum leichteres Verständnis und lebhafteres Interesse für bekannte historische Personen als für Geschöpfe der Phantasie voraus. Dabei hatte er auch einen ganz eigentümlichen Maßstab für die Größe und Bedeutung historischer Stoffe, die er gewissermaßen nach Jahrhunderten und Breitengraden bewertete. Groß und der Tragödie würdig waren ihm nur die alten Griechen und Römer: Wenn sein Don Garzia und seine Congiura de' Pazzi keinen tiefern Eindruck machten, so ist es, wie er meint, nur, weil die Personen moderne Italiener und keine Griechen oder Römer sind, weil die Handlung in Pisa und Florenz und nicht in Theben oder Mykenae vor sich geht.

Von dieser eigentümlichen Anschauung geleitet, kehrte er, von Mittelalter und neuerer Zeit sich abwendend, von dieser Verirrung, wie er es (im Parere dell' autore su le presenti Tragedie) nannte, zum Altertum „mit seinen längst aner=

kannten Helden" zurück und dichtete die Octavia, die aber trotzdem nicht besser als die zwei Mediceer-Tragödien ist. Dabei machte er in seiner Theorie sowohl als in der dramatischen Praxis keinen Unterschied zwischen Griechen und Römern, weil er in den Geist beider Nationen nicht tief eingedrungen war, weil das ganze Altertum, von den mythischen Zeiten bis zu Nero ihm als eine einzige gleichförmige Periode übermenschlicher Helden, grausamer Tyrannen, sich aufopfernder Patrioten und edler, mutiger Dulderinnen erschien. Er hatte in seiner Jugend mit Entzücken den Plutarch gelesen und sich an den Biographien der antiken Helden berauscht. Das ganze Altertum war für ihn ein goldenes Zeitalter, voll Tugend, Patriotismus, Edelmut und Schönheit, in dem die „Tyrannen" gewissermaßen nur des Kontrastes wegen als dunkle Folie zu den übermenschlich glänzenden edlen Helden da waren. Gründliche Studien über die alte Geschichte und besonders über die für den Dichter, der antike Sujets behandelt, so wichtige Kulturgeschichte hat er nicht gemacht, und wenn er auch mehr historisches Wissen als Shakespeare besaß, so fehlte ihm dagegen, was dieser gleichsam auf der Gasse fand — die lebendige Anschauung eines freiheitlichen, stark pulsierenden Volks- und Staatslebens und die durch den Verkehr mit den verschiedensten Klassen erworbene Menschenkenntnis. Alfieri war ein Büchermensch, verkehrte fast nur mit seinen Standesgenossen und hat nie die Volksseele belauscht, nie sie zu begreifen gestrebt. Er kannte das Volk nur aus seinem Plutarch und Tacitus, wo es neben den großen Missethätern und Tugendhelden eine gar unbedeutende Rolle spielt, und dieselbe Rolle weist er ihm auch in seinen Dramen zu, denen jedes Zeit- und Volkskolorit fehlt. Zwar nicht, wie Boileau bei Tasso „le Diable toujours hurlant contre les cieux" finden wir in ihnen, wohl aber den Patriote toujours hurlant contre les tyrans, und aus dem Patrioten spricht weniger der Mann, dessen Namen das Personenverzeichnis nennt, als der aristokratische Republikaner,

Graf Vittorio Alfieri. Deshalb gleichen seine Helden einander so sehr, und wir finden keinen Unterschied zwischen seinen antiken und mittelalterlichen Tyrannen. Sein König Philipp gleicht seinem Großherzog Cosmus wie ein Ei dem andern, und beide irgend einem beliebigen Tyrannen und Heuchler, dessen Thron ebensogut in Rußland oder Sizilien, in Spanien oder im alten Rom, zehn, fünfzehn oder zwanzig Jahrhunderte früher gestanden haben könnte.

Seine ganze Theaterwelt ist beinahe eben so konventionell, einförmig und unwahr, wie die der Musikdramen. „Man könnte von den Dramen Metastasio's sagen, die Handlung spielt im Theater, von denen Alfieri's sie spielt in Nirgendwo" sagt Sismondi (De la littérature du midi de l'Europe chap. 20). Aber bei Metastasio finden sich doch schöne Naturschilderungen, aus dem Naturleben genommene Gleichnisse, während von dem Naturgefühl, das Alfieri in seiner Jugend noch einigermaßen besessen hat, in den Dramen jede Spur fehlt. Die erhabenen, die furchtbaren und die lieblichen Schaustücke der Natur, die er auf seinen Reisen gesehen und die auf ihn starken Eindruck gemacht hatten, scheint er im Mannesalter über seinen fleißigen Bücherstudien ganz vergessen zu haben. In seinen Tragödien giebt es nur Menschen, die mit den augenblicklichen Interessen — sei es ihre eigenen, sei es die öffentlichen — beschäftigt sind; für das, was darüber hinausliegt, scheinen sie kein Gefühl, kein Verständnis zu haben. Wie ihnen das zeitlich und örtlich Charakteristische fehlt, so fehlt ihnen häufig auch das rein Menschliche und Ewige.

Ebenso fehlt jede Mannigfaltigkeit der Handlung, jede das tragische Düster erhellende Episode, jeder lyrische Schmuck, jede interessante Nebenperson.

Um einen Theaterabend zu füllen, für den die magere Handlung nicht ausreichte, überluden die französischen Tragiker ihre Stücke mit langen, zwar schön klingenden, oft hochpoetischen und geistvollen, aber doch das Interesse abschwächenden Reden.

Alfieri vermied diesen Fehler, machte aber seine Tragödien auch nicht reicher an Handlung. Und diesen Mangel verschuldet nicht die Unfähigkeit des Dichters, sondern seine eigentümliche Anschauung von Zweck und Wirkung des Dramas. Er wollte mit dem seinigen das französische übertreffen und glaubte, daß dies ihm mit seinem System der Kürze und Beschränkung am besten gelingen würde. Mit entsprechender Knappheit des Ausdrucks hat er es in seinem Briefe vom 6. September 1783 an Calsabigi dargelegt: „Nur eine alle fünf Akte füllende, so schnell als möglich fortschreitende, nur von den Hauptpersonen, ohne Vertraute und Zuschauer geführte Handlung, den Leidenschaften dienend, aber ihnen keine große Ausdehnung gestattend, so einfach als es die Kunst verträgt, düster und wild, so weit es die Natur des Süjets gestattet, warm so viel ich es machen kann.“ Und ähnlich in seiner Selbstkritik: (Parere sulle sue Tragedie) „Keine Episoden, keine nicht durchaus unvermeidliche Nebenumstände, sondern ein unaufhaltsames Eilen zum Ziele, mit einem Worte — die höchste Einfachheit.“

Schon Euripides mußte bei seinen gewöhnlich weniger als 2000 Verse enthaltenden Tragödien mitunter die Exposition teilweise im Prolog oder in einem Monolog der ersten Szene unterbringen. In Alfieri's Stücken, die mit Ausnahme des Saul stets weniger als 1500 Verse enthalten und keinen Prolog haben, nimmt die Exposition den ersten Akt oder dessen größten Teil ein und schleppt sich im Agis sogar bis in den dritten Akt hin. So blieb ihm wenig Raum für psychologische Motivierung und Charakterentwickelung. Seine Hauptpersonen haben im Charakter meistens etwas Starres, Unabänderliches und Eintöniges. Sie sind entweder tief schwarz oder glänzend weiß, es fehlen ihnen die Uebergänge und Mitteltinten. Sie sind klar bis zur Durchsichtigkeit, wir verstehen sie zu leicht, sie geben uns keine Rätsel auf wie Hamlet oder Shylock; in ihrer Art klassisch schöne Marmorbilder, aber meistens auch kalt und starr wie diese. Er brachte, wie er

selbst gesteht, Menschen, wie sie sein sollten und könnten, nicht wie sie wirklich sind, auf die Bühne.

In der Octavia ist Nero ein verabscheuungswürdiger vollkommener Bösewicht, ohne den geringsten mildernden Zug, und es bleibt ganz unbegreiflich, wie Octavia, die das Scheusal so gut kennt, ihn noch lieben, alles geduldig von ihm ertragen kann. Der Dichter sagt freilich zu seiner Verteidigung, er habe für sie nicht Bewunderung, sondern nur Mitleid erregen wollen, aber er hat darin das Maß überschritten und sie nur verächtlich und uninteressant gemacht. Haben wir in diesem Stück außer dem Opferlamm Octavia lauter Musterbösewichter, so wimmelt es dagegen in der Sophonisbe von edlen, großmütigen Menschen. Unhistorisch darin und fast schon lächerlich ist die zärtliche Freundschaft Scipio's für Massinissa. Ganz furios und, wie Alfieri selbst zugiebt, beinahe lustspielmäßig ist die Stellung Sophonisbe's zwischen den zwei Gatten. Ja, die Rückkehr des totgeglaubten Syphax macht einen unwiderstehlich komischen Eindruck. Ugoni, in seiner Biographie Alfieri's, ist von keiner der ihm bekannt gewesenen sieben Sophonisbetragödien befriedigt, und mir scheint Alfieri's die mißlungenste von allen zu sein. Und doch hat er sie in der Zeit seiner vollen Reife geschrieben.

Ein passiver Held, eine ins Männliche übersetzte Octavia, ist Agis im gleichnamigen Stück. Wenn Alfieri, wie er in seiner Selbstbiographie erzählt, einen von ihm begonnenen Karl I. nicht ausführen konnte und im spartanischen König einen geeigneteren tragischen Helden als im englischen zu finden glaubte, so liegt die Ursache im Charakter des Dichters, nicht in dem des Stuart.

In der Antigone ist er von seinem Sparsamkeitssystem abgewichen und hat mit der Argia eine ganz überflüssige Person auf die Bühne gebracht. Sie ist fast eine Kopie der Titelheldin, und der Wetteifer der zwei Frauen um den Tod ist viel weniger rührend und weniger menschlich als die Todesfurcht

Antigone's bei Sophokles. Schwer begreiflich ist es auch, wie sie von ihrem unbestreitbarem Recht auf den Thron von Theben reden und Creon sie deshalb fürchten kann, da doch der Sohn des Polynikes noch lebt.

Der Timoleon ist eher eine Reihe von Gesprächen als ein Drama. Der Dichter weiß uns kein Interesse für den Titelhelden und seinen Bruder einzuflößen, und noch weniger interessieren uns die andern unbekannten Leute, von deren Ermordung uns erzählt wird. Die Tragik, welche in der Stellung einer Mutter zwischen zwei einander feindlichen Söhnen liegt, hat der Dichter nicht genügend ausgenützt. In der Rosamunda sind die lombardischen Krieger verliebte Maulhelden im Stile der Musikdramen, der einzige Mann ist die Titelheldin.

Ein ebensolcher Bösewicht wie Nero und dazu noch ein abgefeimter Heuchler ist der König Philipp in der gleichnamigen Tragödie. Aber in der zweiten Szene des vierten Akts fällt er ganz aus der Rolle und läßt sich von der Leidenschaft hinreißen. In der letzten Szene wird er fast pöbelhaft grob und benimmt sich eines Königs und stolzen Spaniers ganz unwürdig. Carlo ist zu besonnen und überlegt handelnd. Er hat nichts Jugendliches, nichts von dem Feuer von Schillers Carlos, und ebenso hat sein Freund Perez keine Aehnlichkeit mit dem Marquis Posa. „Ich hätte beide interessanter machen können", sagte Alfieri, „wenn ich einige Szenen, in denen ihr Charakter sich entwickelt, hinzugefügt hätte, aber mein System ist stets, zum Schlusse zu eilen und so muß ich alles Ueberflüssige vermeiden, selbst wenn ich den größten Effekt damit erzielen könnte."

In dem Mangel an Handlung ist die Verschwörung der Pazzi dem Timoleon ähnlich, und das vorhandene bischen Handlung schleicht langsam vorwärts. Im ersten und zweiten Akt wird nur geschwatzt und das Drama ist, wie Ugoni ganz richtig bemerkt, viel weniger dramatisch als die Erzählung in Roscoe's Leben des Lorenzo von Medici. Selbst seine Lieb=

lingsfigur, der Tugendbold und eifrige Republikaner, ist dem Dichter in diesem Stück nicht gelungen. Er ist ein sonderbarer Freiheitskämpfer, dieser Raimondo, der erst losschlagen will, als der „Tyrann“ ihm sein Amt nimmt, und noch sonderbarer ist das Motiv, das er davon angiebt. Uebrigens befolgen die Verschwörer in diesem Drama mehr das Gesetz der Einheit des Orts als das der Mediceer, denn sie beraten über ihre Aufstandspläne ganz ungeniert im Regierungsgebäude, als ob sie im geheimen Kämmerlein wären.

Ohne genügende Exposition und ohne rechten Schluß ist die Maria Stuart; wenn nicht, wie der Dichter selbst sagt, sein schlechtestes, jedenfalls ein sehr schlechtes Stück. Ganz gegen seinen Grundsatz der möglichsten Kürze hat er im fünften Akt die überflüssige Prophezeiung des Fanatikers Lamorre eingeschaltet. Ob damit Marias Halbbruder Moray oder gar Knox gemeint ist, das ist ganz gleichgiltig, da sich im ganzen Stück von historischer Wahrheit eben so wenig findet als von poetischer Erfindung. Alfieri's Schottenkönigin steht noch tiefer unter der Schillers als sein Philipp unter dem Don Carlos und seine Verschwörung der Pazzi unter der Fiesco's.

Den hier genannten neun, teils mittelmäßigen, teils schlechten Tragödien hat Alfieri ein Dutzend besserer gegenüber zu stellen, von denen vier (Virginia, Orest, Agamemnon und Myrrha) als besonders gelungen hervorzuheben sind.

Im Orest hat er manche Fehler seiner Vorgänger — Sophokles und Voltaire — verbessert und in Klytämnestra die verliebte, von wechselnden Stimmungen beherrschte sündige, aber bemitleidenswerte Frau sehr naturtreu gezeichnet. Fehlerhaft ist nur die das Interesse abschwächende Länge einiger Szenen des vierten Aktes. Doch gehört das Stück zu den wenigen des Dichters, die noch jetzt manchmal aufgeführt werden.

Noch besser ist der Agamemnon, dessen sehr gelungener Aufbau mit Recht gerühmt wird.

Für die Myrrha hatte der Dichter keinen dramatischen

Vorgänger. Er schrieb sie zwar unter dem Eindruck der Erzählung im zehnten Buche von Ovids Metamorphosen, aber ohne Abhängigkeit vom römischen Dichter. Es ist ihm gelungen, aus dem widerlichen und wenig dramatischen Stoff ein rührendes, unser Interesse fesselndes, unser Mitleid erregendes Seelengemälde zu machen. Die Hauptperson wird stets eine dankbare Rolle für eine sentimentale Schauspielerin bleiben, und deshalb vielleicht ist das Stück noch jetzt in Italien das beliebteste Alfieri's.

Das gelungenste Gegenstück zu diesem Drama aus der Reifezeit des Dichters bildet die ein Jahrzehnt früher entstandene Virginia. Um ihre Unschuld zu bewahren, ersticht sich Myrrha mit dem Dolche des Vaters, wird Virginia vom Vater erstochen. Aber aus dem engen Kreise des asiatischen Königspalastes führt uns hier der Dichter auf das römische Forum hinaus, und das Familiendrama erweitert sich zur Staatstragödie. Es steckt in diesem Stücke viel Leben und Handlung, was sich freilich zum großen Teil schon bei Livius findet, und unser Interesse wird lebhaft erregt, so daß wir darüber das Verfehlte in der Zeichnung der Titelträgerin übersehen: Ein ganz junges unschuldiges Mädchen wie Virginia — nach Livius besuchte sie noch die Schule — spricht nicht von ihrem „unverdorbenen Herzen" (Akt I, 1). Ein solches Mädchen würde ihrer Mutter von den Nachstellungen des Appius in abgebrochenen, von Schluchzen unterbrochenen, einzelne Vorfälle schildernden Sätzen, nicht, wie bei Alfieri, in abgerundeter sich in Allgemeinheiten bewegender Rede erzählen. Der Dichter hat sie als Heroine angelegt und das würde am Schlusse ihren Selbstmord erfordern. Sein Schluß ist überhaupt verfehlt und der ganze fünfte Akt entspricht nicht den vier vorhergehenden. Man vermißt nicht nur die durch die — unhistorische — Ermordung des Icilius noch notwendiger gemachte poetische Gerechtigkeit, sondern man weiß auch nicht einmal, was mit Appius geschieht. Bei der Aufführung in Bologna (a. 1785) glaubte man diesen

Fehler zu vermeiden, indem man den Schluß änderte und Appius von Virginius töten ließ. Der Dichter hat aber diese Aenderung scharf getadelt und mit Recht eingewendet: „Wenn Virginius den Decemvir zu töten entschlossen war, so ist die vorangehende Erdolchung der Tochter eine abscheuliche Mordthat gewesen.“

Den Gipfel seiner Kunst erreichte Alfieri mit dem Saul, den er noch einige Jahre vor der Myrrha geschrieben hat und der mit seinen andern Tragödien fast gar keine Aehnlichkeit hat. Freilich, von Handlung ist nicht viel in diesem Drama, und der erste Akt ist zum Teil noch in des Dichters alter Manier; aber was wir in fast allen seinen andern Stücken vermissen, finden wir hier in reichem Maße: einen warmen farbenreichen Stil, lyrische Schönheiten ersten Ranges, einen unsere innigste Teilnahme erregenden Helden, der weniger mit äußern Mächten als mit den Feinden in seiner eigenen Brust zu kämpfen hat, und dabei doch auch den großen, noch nicht ausgekämpften Kampf zwischen Königtum und Priestertum. — Turmhoch steht dieses Drama über der schmutzigen, denselben Titel führenden Farce Voltaire's, aber auch bei den großen französischen Tragikern finden wir nichts größeres, kaum seines Gleichen. Wir müssen zu Shakespeare gehen, um Verwandtes und Besseres zu finden. Es steckt etwas von Lear und Hamlet in diesem Judenkönig, dessen Rolle der Dichter so gern selbst spielte und die noch jetzt von großen Schauspielern gern gespielt wird. Der einzige Fehler des Stückes ist, daß die Peripetie durch die zufällige Ankunft Achimelechs herbeigeführt wird[1]).

Minder glücklich war Alfieri mit einem andern biblischen Thema, dem 1786 begonnenen, erst mehrere Jahre später vollendeten Abel, dem er, weil er keinem andern dramatischen Werke in der Form gleich war, den sonderbaren Namen Tra-

---

[1]) Einen sehr lesenswerten Essay über den Saul haben wir B. Zumbini zu verdanken.

melogedia gab. Er stellte sich damit zu dem damaligen Musikdrama ungefähr wie Richard Wagner mit seinem Kunstwerk der Zukunft zu den modernen Opern und forderte auch wie dieser einen freigebigen fürstlichen Mäcen für die stilgemäße Aufführung durch tragische Schauspieler und Sänger. Das allerdings in flüssigen, wohlklingenden Versen geschriebene Stück, mit Reminiscenzen an das Befreite Jerusalem und Verlorene Paradies, ist ein Zwitterding von Oper und Tragödie, ja eigentlich, trotzdem der Dichter sich gegen diese Benennung in der Vorrede verwahrte, ein bürgerliches Drama mit Gesang, das sich in der Familie des ersten Menschenpaares abspielt und das mit seinem süßlichen Ton und seiner Oberflächlichkeit weit unter Byrons tiefsinnigem Kain steht. Alfieri's Lucifer ist noch der altmodische Teufel, und seine allegorischen Personen — Sünde, Neid, Tod — fallen mitunter aus der Rolle. Schwer begreiflich ist es, wie Adam von den Leiden des Alters so viel wissen kann, wie er sie in der zweiten Szene des zweiten Aktes schildert, und warum es des Aufgebots höllischer Mächte zur Verführung Kains bedarf, da doch, nach Akt III 5, das Schicksal der Menschen im voraus von Gott bestimmt ward. Der Traum Kains unter dem Einfluß dieses Höllenpacks ist vielleicht eine Nachahmung des durch den bösen Geist Anamelech hervorgerufenen Traumes in Geßners Tod Abels, der Alfieri aus Hubers französischer Uebersetzung bekannt sein konnte. Sonst aber hat das Drama des Italieners nicht die geringste Aehnlichkeit mit der prosaischen Erzählung des Deutschen.

In seiner Selbstbiographie behauptet Alfieri, bis zu seinem sechsundvierzigsten Jahre Homer, Pindar und die griechischen Tragiker nicht gelesen zu haben. Dies ist aber nur in Bezug auf die Originale der letztern wahr, denn das griechische Theater war ihm aus französischen und italienischen Uebersetzungen gut bekannt. Ebenso hat er die großen französischen Tragiker früh kennen gelernt, und selbst einiges von Shakespeare hat er in französischer Uebersetzung gelesen. Schon zu seinem Polinice

hat er nicht blos, wie er angiebt, Racine's Thebaide und Aeschylos' Sieben vor Theben, sondern auch Euripides' und Seneca's Phönizierinnen benutzt und manche Geschmacklosigkeiten des letztern, dessen tragischen Vers er ja ob seiner erhabenen Energie bewunderte, nachgeahmt. Bei der Abfassung seiner spätern Dramen erklärt er, es sorgfältig vermieden zu haben, vorher Stücke Anderer desselben Sujets zu lesen, um nicht unwillkürlich zum Plagiator zu werden. Ebenso, sagt er, habe er, um nichts von seiner Originalität einzubüßen, die Lektüre Shakespeare's aufgegeben, gerade weil dieser seinem Geschmacke so sehr entsprach. Diese Unterlassung ist um so mehr zu bedauern, als der Engländer ihn vieles hätte lehren können, ihn von der Abhängigkeit von den französischen Tragikern befreit hätte. Denn diese hatte er nun einmal in seiner Jugend gelesen, ihr Eindruck war haften geblieben und beeinflußte ihn auch später, ohne daß er sich dessen bewußt ward. Im Bruto secondo folgt er Voltaire, indem er die Frauen wegläßt, die sich in Shakespeare's und Conti's Julius Cäsar finden. Auch legt er, wie der Franzose, zu viel Gewicht auf das verwandtschaftliche Verhältnis Cäsars zu Brutus und läßt diesen, höchst unpassend, sich öffentlich im Senat rühmen, daß er der uneheliche Sohn des Diktators ist. Merkwürdigerweise wird Alfieri hier geschwätziger als Voltaire und macht sein Stück um dreihundert Verse länger und damit auch schleppender.

In der Rosmunda ist der vereitelte Fluchtversuch Ildovaldo's und Romilda's eine Nachahmung des von Massinissa und Sophonisbe in Voltaire's Sophonisbe. Zu der Merope hat er die gleichnamigen Stücke Voltaire's und Maffei's benutzt, und seine Aenderungen und Kürzungen sind keine Verbesserungen: sie machen das Stück minder interessant als das seines italienischen Vorgängers. Die von Cesarotti bewunderte, göttlich genannte dritte Szene des vierten Aktes ist nur eine Erweiterung der vierten Szene von Voltaire's drittem Akt, und die Schönheit der selbst von Lessing als vortrefflich anerkannten Erkennungs-

szene Voltaire's (Akt IV 2) hat Alfieri in der entsprechenden dritten seines vierten Aktes nicht erreicht. Dagegen fehlt bei ihm nicht der von Lessing bei Voltaire und Maffei getadelte Blutdurst Merope's.

In der Alceste hat Alfieri wohl die des Euripides benutzt, aber die Szenen, in welchen Alceste, Abschied nehmend, ihre Kinder dem Admet empfiehlt, sowie die, in welcher die Auferstandene verschleiert dem Gatten zurückgebracht wird, sind beim Griechen viel schöner und rührender. Den Thanatos hat der Italiener weggelassen, so daß die Wiederbelebung Alceste's durch Herkules ganz unerklärt bleibt.

Der Monolog Egisto's in der ersten Szene des Agamemnon ist offenbar von der Rede des Thyestes im Beginne von Seneca's gleichnamiger Tragödie beeinflußt, und in der Antigone ist ihr und Argias Wettstreit um den Tod nur eine erweiterte Nachahmung von 35 Versen (535—570) in der Antigone des Sophokles.

Aehnliche Nachahmungen und Reminiscenzen ließen sich auch in andern Stücken Alfieri's nachweisen.

In seiner Selbstkritik giebt er wohl die Einförmigkeit im Aufbau seiner Stücke und die damit verbundenen Nachteile zu, rühmt aber, daß sie von den Fehlern der ältern Tragödien, den Lückenbüßern und kleinlichen Hilfsmitteln (mezzucci) derselben frei seien. Aber diese sind doch eben nur Kleinigkeiten, die über den Wert der Stücke nicht entscheiden. Wichtigere Aenderungen, wie z. B. die Weglassung der Liebesaffairen in den Tragödien hohen Stils, hatte schon Voltaire eingeführt, nachdem schon lange vor ihm der 1699 gestorbene Mailänder Dialektdichter Maggi die verliebten Tragödienkönige verspottet hatte. Ein Fortschritt in der Technik ist freilich die Weglassung der „Vertrauten“, sowie die Ersetzung der Erzählung der Katastrophe durch die Darstellung des Vorganges auf der Bühne. Aber die oft ohne genügende Vorbereitung herbeigeführte Katastrophe ist keine große Verbesserung gegen die Erzählung, und

die fehlenden Vertrauten mußten wieder manchmal durch die ebenso unwahrscheinlichen Monologe ersetzt werden. In der Antigone folgt sogar gleich im Anfang ein Monolog auf den andern. Ebenso ist die Motivierung manchmal ungenügend oder unwahrscheinlich, die Handlungen entsprechen mitunter nicht dem Charakter der Personen, ihre Reden nicht der Situation.

Alfieri wollte so recht den Gegensatz zu dem sentenzenreichen, blühenden Stil, zu der süßen, melodischen Sprache Metastasio's schaffen, verfiel aber in das entgegengesetzte Extrem, denn die Ausdrucksweise seiner tragischen Helden ist in ihrer Art mitunter noch weniger natürlich als die der verliebten Musikdramenhelden.

Der Gedrängtheit und Magerkeit der Handlung entspricht bei Alfieri die Knappheit des Ausdrucks, die sparsame, manchmal bis zur Unverständlichkeit abgekürzte Sprache. Und dieser Lakonismus war nicht sein natürlicher Stil, da er in seinen andern Werken mitunter recht geschwätzig wird, sondern ein absichtlicher, in Nachahmung des von ihm so bewunderten Tacitus sich selbst auferlegter. Er geizte förmlich mit jeder Silbe, „denn“, schrieb er an Calsabigi, „hier eine Silbe und dort eine Silbe mehr vermehrt die Zahl der Verse, in denen nichts gesagt wird, der Stil wird schleppend, und aus den vierzehnhundert einer Tragödie werden nach und nach zweitausend Verse“.

In der Suche nach einem passenden Stil hatte er sich anfangs Cesarotti's Ossianübersetzung zum Muster nehmen wollen, ging aber dann, wie er sagt, davon ab. Und als später Cesarotti seinen neuen Stil tadelte, antwortete er ihm fast höhnisch, er möge nur selbst versuchen, es besser zu machen und zu seiner Darnachrichtung etwas in schönem, tragischem Stil dichten, damit zu verstehen gebend, daß der von Cesarotti's Uebersetzung Voltaire'scher Dramen gerade nicht schön sei. Seinen eigenen Stil, den er vornehm und kraftvoll nannte, der aber in Wirklichkeit manchmal steif und holperig ist, hielt

er für den der Tragödie angemessensten, während die kompetentesten zeitgenössischen, ihm wohlwollenden Kritiker (Cesarotti, Parini, Calsabigi), welche Tendenz und Gehalt seiner ersten Dramen fast uneingeschränkt lobten und am falschen historischen Kostüm keinen Anstoß nahmen, deren Sprache und Stil entschieden tadelten. Der Deutsche Jagemann, der bald nach dem Erscheinen der ersten vier Trauerspiele die Einfachheit der Handlung, die „hohen, edelmütigen und zärtlichen Gedanken, die stark und zweckmäßig herausgearbeiteten Charaktere" lobte, war über die Sprache ganz entsetzt; „der junge Dichter", klagte er, „habe den Artikeln Feindschaft geschworen, sich eine eigene Grammatik gebildet und kostbare Edelsteine in Blei eingefaßt, welches mit seiner häßlichen Farbe ihren wunderbaren Glanz niederwirft". (Magazin der ital. Litt. VIII 308.)

Noch schärfer und tadelnder lautete das Urteil der toscanischen Kritiker, denen der Dichter mit manch bitterbösem Sonett antwortete. Er ließ sich nur zu ganz geringen Aenderungen bewegen und hat auch in den spätern Stücken so ziemlich denselben Stil gebraucht. Doch gewann er durch die Uebung mehr Glätte und Wohlklang. Den verbannten Geschlechtswörtern wurde wieder Zutritt gestattet und die allzuhäufige Wiederholung der Fürwörter vermieden. Alfieri selbst konstatierte eine fortschreitende Verbesserung seines Stils und hielt den von sieben spätern Tragödien für glatter, einfacher und würdevoller als den der drei ersten, für noch besser den von Maria Stuart, Verschwörung der Pazzi, Don Garzia, Saul, Agis und Myrrha. Mit Sophonisbe und dem zweiten Brutus glaubte er sein Ideal des tragischen Stils erreicht zu haben. Und in der That paßt er oft auch ganz gut zu den harten, unbiegsamen Charakteren, zu der strengen Tendenz seiner Stücke.

Und wichtiger als Form und Sprache war ihm der Inhalt, das ethische Ideal stand ihm höher als das künstlerische. Er wollte keine Dichtung gelten lassen, die blos unterhält, und Tendenzstücke sind fast alle seine Dramen. Das horazische

miscere utile dulci ist auch sein oberstes Prinzip. Die Dichter sollen lehren und erziehen, das Theater soll eine moralische Anstalt sein; aber die gemeine bürgerliche Moral, die häuslichen Tugenden, wie sie die englischen Dramatiker seiner Zeit predigten, hatten für ihn nur untergeordnete Bedeutung. Er bezeichnete es schon als Mangel in seinem Timoleon, daß er dem Familienkonflikte zu viel Raum gegönnt habe. Denn er bezwecke Größeres mit seinem Theater; es soll das ganze Volk erheben und veredlen, seinen Mut stärken, es zu großen Thaten anfeuern, den Tyrannen zu warnendem, abschreckendem Exempel dienen.

Sein Volk, das ihm der direkte, reine Abkömmling der alten Römer war, suchte er aus seiner Entartung zu erheben, aus der Sklaverei zu befreien, indem er ihm seine alte Größe, die Herrlichkeit, Macht und Tugend des alten Rom vor Augen brachte, den Abscheu vor Tyrannen einflößte und in den Republikanern Roms und Griechenlands nachzuahmende Muster aufstellte.

Es dauerte freilich einige Zeit, bis das italienische Volk sein Streben erkannte und würdigte. Man erzählt, daß bei der Aufführung von Metastasio's Demetrius im Jahre 1732 das ganze Publikum weinte, und daß dagegen ein halbes Jahrhundert später bei den ersten Aufführungen von Alfieri's Tragödien die wenigsten Zuschauer bis zum Ende ausharrten. Aber bald änderte sich das Verhältnis: Die Italiener verloren das Interesse an den Dramen des kaiserlichen Hofdichters, und die des republikanischen Grafen wurden populär. In dem Maße, als der Patriotismus und die Freiheitsliebe der Italiener zunahmen, wuchsen Ruhm und Bewunderung Alfieri's, und daß diese Tugenden in seinem Vaterlande wieder auflebten und erstarkten, dazu haben wieder seine Tragödien beigetragen.

Im Inhalt so wenig originell, in vielem noch unter dem Einflusse des antiken und des französischen Theaters stehend, sind sie doch im Geiste und in der Tendenz durchaus eigenartig

und neu. Neu freilich nur als dramatische Werke, denn der Geist, der sie beseelte, ist der Geist Dante's, den Alfieri verehrte und eifrig studierte. Von dem monarchischen Florentiner hat der republikanische Piemontese nicht die himmlische Schönheit der Form, nicht das innige Naturgefühl, nicht den Reichtum der Phantasie geerbt, wohl aber die ernste Lebensauffassung, die unerbittliche Gerechtigkeits- und Wahrheitsliebe, die Furchtlosigkeit und Herbigkeit. Noch nie hatte man von den Bühnen Italiens so starke und mutige Worte gehört, noch nie dort so kühn Freiheits- und Vaterlandsliebe verherrlicht, Tyrannenhaß gepredigt. Es waren freilich nur Freiheitskämpfer und Tyrannen aus alter Zeit, die er auf die Bühne brachte, aber man merkte es leicht, daß er nur an seine Zeitgenossen dachte, nur die lebenden Monarchen bekämpfte, nur seine Mitbürger wecken und erheben wollte. Diesen Zweck hat er erreicht, aber damit auch seine Mission erfüllt. Er bedeutet den geeinten und befreiten Italienern nicht mehr so viel wie ihren Großvätern. Sein Volk wird ihn auch ferner verehren, ihm ewige Dankbarkeit bewahren, aber seine Tragödien nur selten aufführen; sie werden nicht wie die Shakespeare's nach drei Jahrhunderten Zuschauer und Leser entzücken. Er ist nur der große Tragiker seines Volkes geblieben; man datiert von ihm eine neue Periode des italienischen Theaters, aber sein Werk ist kein ewiges, allgemein menschliches geworden.

Zum Lustspieldichter hatte Alfieri nicht die geringste Anlage. Er nahm alles zu ernst und besaß nicht den souveränen, über den Dingen schwebenden Humor. Seine jugendlichen Versuche in komischen Dichtungen sehen gezwungen aus, und das bischen Witz darin ist nicht original. Nicht viel besser sind die nach seinem fünfzigsten Jahre geschriebenen sechs Lustspiele, von denen vier (L'uno, I pocchi, I troppi, L'antidoto) politischen, die verschiedenen Regierungsformen kritisierenden, eins (La finestrina) allegorischen Inhalts, alle fünf aber pedantisch, aufdringlich lehrhaft und langweilig sind. Die Tendenz ist faust-

dick aufgetragen, die Handlung sehr ungeschickt erfunden und der wenige Witz sehr gezwungen. Sie sind mehr dialogisierte Satiren als Bühnenstücke. Verhältnismäßig das beste vom halben Dutzend ist das die Sitten oder vielmehr Unsitten jener Zeit im Genre Goldoni's schildernde Il divorzio, das aber mit einer Heirat endet und daher den Titel „Ehescheidung“ unpassend führt. Zur Entschuldigung macht eine der Hauptpersonen am Schlusse die Bemerkung: „Die Ehe in Italien ist eine Scheidung.“ Aber auch in diesem ist der Aufbau ungeschickt, die Charakterzeichnung plump und mitunter zu karikiert. Am schlimmsten ist es aber in allen sechs mit der Sprache bestellt. Es ist nicht mehr die lakonische, abgehackte, aber kräftige und eindrucksvolle Sprache der Tragödien, sondern ein sich langsam hinschleppendes, schwerfälliges Geschwätz in rauhen, holperigen, mit niedrigen und veralteten Ausdrücken gespickten Versen. In der „Ehescheidung“ ist freilich dieser Stil dem Inhalte und dem Charakter der Handelnden ganz entsprechend; auch scheinen mir die Verse dieses Stückes etwas flüssiger und glatter zu sein.

Es muß übrigens zur Entschuldigung des Dichters noch erwähnt werden, daß er selbst seine Lustspiele nicht für vollendet hielt und sie nicht dem Drucke übergab. Unermüdlich besserte und feilte er an ihnen, und bei dieser Arbeit ereilte ihn der Tod, den diese angestrengte Thätigkeit vielleicht beschleunigt hat. Bei längerem Leben hätte er wohl die Form verbessert, aber etwas Gutes wäre aus den Lustspielen ihrer ganzen Anlage nach kaum je geworden [1]).

In der Tendenz den Lustspielen ähnlich, sind seine sechzehn Satiren sehr ungleicher Größe — von 13 bis 530 Versen — welche er zwischen 1786 und 1797 geschrieben hat. Aber auch ihnen fehlt der rechte Witz. Sie schimpfen und schmähen mitunter in roher polternder Weise auf das Laster und die Laster-

---

[1]) Eine gründliche Arbeit über die Lustspiele hat Fr. Novati in der Nuova Antologia von Oktober 1881 veröffentlicht.

haften, aber sie machen sie nicht lächerlich. Selbst wo Alfieri die kleinen Fehler und Schwächen der Menschen geißeln will, schlägt er mit dem Dreschflegel drein, und der düstere Ernst verläßt ihn nie. Es fehlen die Leichtigkeit und der auch die traurigsten, ernstesten Dinge erhellende Humor Parini's. Die neunte und größte Satire „I viaggi“ ist eigentlich nur eine versifizierte Erweiterung der die Reisen des Autors betreffenden Partien seiner Selbstbiographie, und die achte „I Pedanti“ nur eine Verteidigung seiner Tragödien gegen pedantische Kritiker. Sprache und Vers sind nicht besser als in den Lustspielen und die eingestreuten Verse aus der Göttlichen Komödie beweisen nur, daß Alfieri's Terzinen wenig Aehnlichkeit mit denen Dante's haben.

In der Liebeslyrik ist er ein schwacher und kühler Nachahmer Petrarca's. Es fehlt ihm die Harmonie und Glätte des Ausdrucks, die sanfte Schwermut des Laura-Sängers. Seine Sonette beklagen stets nur die vorübergehende Trennung von der Geliebten und machen auf uns nicht den tiefen Eindruck von Petrarca's Entbehrungs- und Entsagungslyrik. Alfieri's Liebe war kein „ewiger Charfreitag“; sie hat ihren Karneval gehabt, und der Dichter hatte auch nicht den Tod der Geliebten zu beweinen. Dann ist Laura für uns in ein mysteriöses poetisches Dunkel gehüllt, ja ihre ganze Existenz wird angezweifelt, während wir die Gräfin Albany, die vornehme Dame des achtzehnten Jahrhunderts mit ihrer stolzen Grandezza, mit allen ihren kleinen Schwächen und Fehlern nur zu gut kennen. Ein vornehmer römischer oder florentiner Salon mit Prunksessel und Thronhimmel, wie sie die Albany hatte, Reifrock und Puder benehmen uns den Glauben an heißglühende Leidenschaft und schwärmerische Liebe. Alfieri's Liebesgedichte machen auf uns nicht den Eindruck, daß sie aus tiefstem Herzen kommen; ihr Geist und ihre Sprache sind minder originell, haben viel weniger Charakteristisches als seine Tragödien.

Um so mehr äußert sich sein heftiger und stolzer Charakter

in manchen seiner Epigramme. Er konnte es gar nicht verzeihen, daß man es wagte, seine Tragödien scharf zu tadeln und schleuderte die galligsten und heftigsten Epigramme gegen seine Gegner. Auch gegen den, freilich höchst unliebenswürdigen, Gatten seiner geliebten Albany hat er ein giftiges Sonett gerichtet.

III. Alfieri als Politiker.

Größer als die poetische ist die politische Bedeutung Alfieri's, aber es fällt schwer, ihm einen bestimmten Platz innerhalb einer politischen oder religiösen Partei anzuweisen. Wie Dante bildete er für sich selbst eine Partei, aber er ist sich selbst nicht treu geblieben. Er hat sein politisches Glaubensbekenntnis gewechselt, und man könnte, wenn man seine Werke liest, glauben, es mit zwei einander bekämpfenden Menschen zu thun zu haben, wenn nicht beide in dem heißesten Patriotismus zu einer Einheit zusammengeschmolzen wären. Aus den Werken seiner ersten Periode bis 1789 — den Tragödien, den Büchern von der Tyrannei, vom Fürsten und der Litteratur, dem gerächten Etrurien, dem Lobspruch auf Trajan — spricht ein ganz anderer Geist als aus den der zweiten Periode angehörigen Lustspielen, dem Franzosenhasser (Misogallo) und der Selbstbiographie.

Und der Uebergang vom bis zum Fürstenmord fanatischen Republikaner zum unerbittlichen Verächter und Verhöhner aller Volksfreiheit vollzog sich bei ihm so rasch, daß man ihn mehr äußern Umständen als einer inneren natürlichen Entwickelung und Umwandlung zuschreiben muß. Drei Motive waren es, welche seine Umwandlung hervorriefen, und alle drei hatten ihre Wurzel in der französischen Revolution: Sein italienischer Patriotismus konnte es den Franzosen nicht verzeihen, daß sie früher als seine Landsleute sich eine freiheitliche Verfassung errungen hatten, sein Adelsstolz und Kastengeist, durch das französische Gleichheitssystem beleidigt, ward durch die Schreckens-

herrschaft und die Verfolgung der Aristokraten erschreckt und erbittert und schließlich ward sein persönliches materielles Interesse durch die finanziellen Maßregeln der französischen Regierung arg verletzt.

Sein Patriotismus, der mitunter zum Chauvinismus ausartete, ist eigentlich mehr ein antik römischer als modern italienischer, entstanden aus der Verbindung seiner Bewunderung der Antike in allen ihren Schöpfungen, in Kunst, Litteratur und Staatswesen, mit der Heimatsliebe. Größeres, Mächtigeres, Bewunderns- und Nachahmungswerteres als Rom in den ersten Jahrhunderten der Republik gab es für ihn nicht, höchstens, daß er in der Litteratur den Vorzug Griechenlands anerkannte. Aber von der antiken Kunst scheint er nur die römische gekannt zu haben, auch stellte er überhaupt die Künste viel niedriger als die Litteratur. Ebenso scheint er von der Geschichte nur die alte gekannt oder nur sie für belehrend gehalten zu haben, da er fast nur aus ihr seine politischen Lehren und Regeln zieht. So ist sein ganzer Freiheitsbegriff ein antiker, der sich mit dem Besitz von Sklaven ganz gut vertrug. Antik waren auch die Unbeugsamkeit seines Charakters, sein Trotz und sein Selbstgefühl gegen Höherstehende, sein Stolz auf die eigene Nationalität und die Geringschätzung anderer Völker, die für ihn, wie für einen Cicero oder Cato, nur Barbaren waren. Er sah ganz gut und fühlte es schmerzlich, wie tief Italien zu seiner Zeit gesunken war; er schilderte in schonungsloser Weise, manchmal übertreibend, mit grellen Farben die Verdorbenheit und Verweichlichung seiner Landsleute; so in Virtù sconosciuta, in der fünften, sechsten und neunten Satire. Allein sie waren für ihn doch die echten Nachkommen der alten Römer, entartet und heruntergekommen zwar, aber doch vom edelsten Stamme, hoch erhaben über alle andern Völker. So schrieb er z. B. am 18. Januar 1793, die Verse einiger jetzt ganz vergessener italienischer Dichterlinge beurteilend: „Alles in allem genommen sieht man aus dieser Sammlung, daß die

Natur den Italienern nichts versagt hat und daß in den versteckteſten Winkeln des Landes die Litteratur trotz aller Hindernisse prosperiert, während sie außerhalb Italiens, trotz aller Mühe und Sorgfalt, kaum Wurzel fassen kann."

Und ein Jahr vorher, von einer Reise durch England, Holland und Belgien zurückgekehrt, schrieb er aus Paris: „Alle diese Länder erscheinen dem gewöhnlichen Auge groß, aber klein und unangenehm dem, welcher schärfer zusieht und am unangenehmsten dem, welcher fühlt. Die Ursache davon ist, daß diese Größe nur in der Zahl besteht: es ist eine große Menge kleiner Menschen, große Länder ohne große Menschen, während das zerstückelte Italien überall Männer hat, denen nur der Staat fehlt. Deshalb tanzen uns diese Barbaren stets auf der Nase herum; aber ein scharfes Auge sieht, daß es nur Scheinnationen sind, während die Italiener eine wirkliche Nation waren und es wieder werden können."

Ebenso stellt er (Del principe e delle lettere III. 11) in einer Vergleichung der Franzosen mit den Italienern letztere weit höher und erwartet von ihnen, daß sie noch Europa eine Musterlitteratur geben und einen großartigen Musterstaat errichten werden.

Von seinem langen Aufenthalt im Auslande sprechend, sagt er in der Selbstbiographie, er habe unter Barbaren gelebt. Die englische, die französische und andere Sprachen sind ihm nur Jargons, und mit hochmütiger Verachtung spricht er in dem Sonett „L'Attica, il Lazio indi l'Etruria diero" von den Litteraturen dieser Barbaren. Ein klein wenig Achtung hat er nur für die englischen Gesetze und Institutionen, aber bei weitem nicht so viel Verständnis und Bewunderung wie sein Landsmann Baretti. Und doch hat er — Ironie des Schicksals — eine seiner Liebe würdige Frau nur unter diesen nordischen Barbaren gefunden!

In seiner ersten Periode ist ihm Monarch der Inbegriff alles Schlechten und Verderblichen. „An deiner Undankbarkeit

und Treulosigkeit erkenne ich, daß du König bist" läßt er den Ildovaldo in seiner Rosmunda sagen. „Jeder Vater würde sich eher für seinen Sohn opfern als ein Fürst sein geringstes Gelüste den Thränen eines ganzen Volkes", sagt Bianca in der Verschwörung der Pazzi. Und in demselben Drama sagt Salviati: „Ist denn das Blut der Tyrannen menschliches Blut? Sie mästen sich von Menschenblut, und sollte diesen Ungeheuern das Haus Gottes ein Asyl sein? Welches Opfer könnte dem Himmel willkommener sein als ein ermordeter Tyrann?" Im Timoleon wird von dem „vergiftenden Hauch" der königlichen Macht gesprochen.

In der Satire „Die Könige" zählt Alfieri die Könige nicht zum menschlichen Geschlecht und erklärt, ein König fange nur an gut zu werden, wenn er aufhöre, König zu sein. Unter dem Einfluß Rousseau'scher Ideen schrieb er 1777 zur Bekämpfung der Monarchie seine Due libri della Tirannide mit dem Motto aus Sallust: Impune quilibet facere id est regem esse.

In dem in einfach schöner, kraftvoller Sprache, aber ohne genügende Kenntnis der Litteraturgeschichte geschriebenen Werke „Vom Herrscher und der Litteratur" (Del principe e delle lettere) sucht er den schädlichen Einfluß des Litteratur-Mäcenats zu beweisen und in der 1786 vollendeten Etruria vendicata verherrlicht er den Fürstenmord.

In seinem in schwungvoller, mitunter schon schwülstiger Sprache, 1784 geschriebenen „Panegirico di Plinio a Trajano" sucht er zu beweisen, daß wenn sich einmal ausnahmsweise ein guter Monarch finden sollte, er nichts Besseres zu thun hätte, als vom Throne herunterzusteigen und das Volk sich selbst regieren zu lassen. Dabei übersieht er indessen, daß selbst der absoluteste Monarch nicht imstande ist, aus einem durch Jahrhunderte von Unterdrückung versklavten Volke im Handumdrehen freie, sich selbst regierende Bürger zu machen. Und dies hat auch sein Urteil über die französische Revolution so schief gemacht.

Eifriger Patriot wie Dante, den er hoch verehrte, steht er doch als Politiker dem von ihm sonst gering geschätzten Republikaner Boccaccio viel näher. Dante verdammt den Mörder Cäsars in den tiefsten Eisabgrund der Hölle, Alfieri verherrlicht ihn in seinem Bruto secondo, und seine „Bücher von der Tyrannei“ könnte man fast als Gegenschrift zu Dante's Büchern von der Monarchie betrachten. Ebenso steht er in scharfem Gegensatze zu dem von ihm wenig geachteten Voltaire, für den Mark Aurel das Ideal eines Herrschers, die Zeit der „Philosophen auf dem Kaiserthrone“ die glücklichste Zeit Roms war. Und in seinem zeitgenössischen gekrönten Philosophen, dem König von Preußen, sah Alfieri nur den Eroberer, dessen ganzes Reich eine Wachtstube war (Satire XIV). Nur widerwillig giebt er in einem Sonett dem sterbenden Friedrich das Lob: „Er war vielleicht würdig, nicht als König geboren zu werden.“

So nimmt er im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus eine aparte Stellung ein, zwischen den Aufklärern, welche mit Hilfe des Absolutismus die Kirche bekämpfen und den Klerikalen, welche ihre alte Machtstellung behaupten oder gar, wie der klerikale Demagog Spedalieri, mit Hilfe des Volks die Monarchen dem Papste unterwerfen wollen. Sowohl Alfieri als Spedalieri sind Schüler Rousseau's, aber der piemontesische Graf bleibt doch immer Aristokrat. Wenn er auch für die Schäden und Fehler des Adels nicht blind ist, ja im ersten Buche der „Tyrannei“ ihn mit bittern Worten als stets das Volk bedrückenden, dienstbereiten Helfer der Tyrannen anklagt, wenn er auch dem aus erblichen Pairs bestehenden englischen Oberhause einen Senat von freigewählten lebenslänglichen Mitgliedern vorziehen möchte und wenn er auch zugiebt, daß bei der äußersten Ausartung der Tyrannei es stets die niedersten, nicht die vornehmen Klassen waren, welche sich zu deren Abschüttelung erhoben (Von der Tyrannei I. 11, II. 6) — so will er doch diesen untern Klassen nicht den geringsten politischen Einfluß, nicht die geringste Teilnahme an der Regierung gewähren. „Wenn ich von Volk

(popolo) spreche", sagt er, „so verstehe ich darunter nur die mehr oder weniger wohlhabenden Bürger und Bauern". Die Arbeiter, die Leute, die nichts haben, sind für ihn nur Pöbel, und für diesen hat er nur die Peitsche, ohne Zuckerbrot — nicht einmal panem et circenses. „Selbst in dem völlig demokratischen Staate", meint er, „hat man nur darauf zu sehen, daß diese Leute Brot, Gerechtigkeit und Furcht haben sollen." Noch hochmütiger äußerte er sich ein Jahrzehnt später im Misogallo (Sonett 28): „Die Halfter angelegt der wilden, elenden Heerde! Brot und unerbittliche Strenge möge sie zu Menschen machen oder ihre Sklaverei verewigen."

So ist er trotz aller Freiheitstiraden, die er den Personen seiner Tragödien in den Mund legte, stets ein stolzer, auf den Pöbel mit Verachtung herabsehender Aristokrat geblieben, und wenn er die Uebermacht der Monarchen beschränken wollte, so war es nur zu Gunsten der höheren Stände. An eine Hebung und Veredlung der niederen Klassen durch Bildung und Erziehung scheint er gar nicht gedacht zu haben. Er hebt zwar in dieser Beziehung den großen Einfluß der Presse und des Theaters hervor, aber dem „Pöbel" ist ja das Theater nicht zugänglich, und gelesen hat er zu Alfieri's Zeiten auch nicht. Er bedauert es, daß die römische Republik keine vom Staat angestellten Schriftsteller — eine Art offiziöser Journalistik — hatte, verwirft indessen jede Schriftstellerei, die nicht auf Freiheit, Tugend und Sittlichkeit gerichtet ist und hat überhaupt einen sehr hohen Begriff von dem Berufe des Schriftstellers.

Sein ganzes Werk „Vom Fürsten und der Litteratur" scheint zur Widerlegung des Verses „Es soll der Dichter mit dem König gehen" geschrieben zu sein, denn für ihn stand nur der Dichter auf der Menschheit Höhen, war ein großer Schriftsteller mehr als der größte Monarch.

Im Tadeln und Kritisieren stärker als im politischen Handeln, erhofft er den Sturz der Tyrannei nur von ihrem Uebermaß und meint, dazu könnte ein freiheitsliebender, sich

selbst aufopfernder Minister am besten beitragen, wenn er den Tyrannen zu immer größeren Uebelthaten anspornen würde; aber er verwirft selbst dieses unmoralische Mittel und giebt auch zu, daß ein solcher Minister unmöglich zu finden wäre. Und die Tyrannen seiner Zeit, klagte er, haben sich leider schon so sehr humanisiert, wissen ihre böse Natur so gut zu verheimlichen, daß ein solches sie zum Sturz treibendes Uebermaß von ihnen gar nicht zu erwarten sei. Selbst wenn es gelingen sollte, irgendwo seine Idealrepublik zu errichten, weiß er kein Mittel anzugeben, um Verfassung und Freiheit dauernd zu erhalten. Ein solches Mittel ausfindig zu machen, überläßt er der Weisheit und Erfahrung künftiger Generationen und schließt seine zwei Bücher von der Tyrannei, ein Jahrzehnt vor der französischen Revolution, mit der Ueberzeugung, daß man nur durch ein Meer von Blut und Thränen aus der Sklaverei in die Freiheit gelangen könne.

Als dann die Revolution kam und von allen Freiheitsliebenden freudig begrüßt wurde, da jubelte auch Alfieri laut auf und feierte in einer schwungvollen Ode (Parigi sbastigliato) die Zerstörung der Bastille. Allein bald trat seine jähe und vollständige Umkehr ein. Im Herbst 1792, als er die erste Nachricht von der Konfiskation seiner Habseligkeiten durch die republikanische Regierung erhielt, schrieb er einige der haßerfülltesten Sonette gegen die Franzosen, welche er dann seinem Misogallo einverleibte, und Ende des nächsten Jahres sagte er sich in öffentlichen Erklärungen von seinen revolutionären Schriften los, die er zwischen 1787 und 1789 hatte drucken, aber noch nicht in den Buchhandel bringen lassen. Diese Erklärungen veröffentlichte er dann wieder im Jahre 1799, als er von einer ohne seine Erlaubnis und ohne sein Wissen erschienenen Ausgabe dieser Werke erfuhr. In seinem, nicht abgesendeten aber im Misogallo abgedruckten Briefe vom 18. November 1793 an den „Präsidenten des französischen Pöbels“ behauptete er zwar noch immer ein unerbittlicher Feind der Tyrannei in jeder Form

zu sein, aber in demselben Werke erklärte er auch, daß er sich schäme, vor vier Jahren an die guten Folgen der Zerstörung der Bastille und an die Möglichkeit der Begründung eines konstitutionellen Königtums in Frankreich geglaubt zu haben. Und endlich ward ihm der Republikanismus so verhaßt, daß er in seinem Lustspiel „I troppi“ seine einst viel bewunderten athenischen Demokraten samt ihren großen Rednern gerade so verspottete und mit Kot bewarf, wie die Jakobiner und Sansculotten im Misogallo.

Mit dieser seiner Umkehr steht er freilich nicht allein. Auch andere Freiheitsfreunde in- und außerhalb Italiens, die anfangs die französische Revolution mit Freude begrüßten, haben sich nach den Unthaten der Schreckensherrschaft mit Abscheu und Schrecken von ihr abgewendet; aber diese Anhänger der konstitutionellen Monarchie waren dazu berechtigt — sie sind sich konsequent geblieben. Alfieri war aber Jakobiner vor 1789 und hat, als Danton noch ein bescheidener Advokat war, den Fürstenmord verherrlicht und den Franzosen als nachahmungswertes Muster die Türken aufgestellt, welche dem Sultan, wenn er es gar zu arg treibe, den Garaus machen (Del principe I, 8). Und wenn er im Misogallo die Verfolgung der Aristokraten, die Orgien der Guillotine verdammt, so scheint er ganz vergessen zu haben, daß die Franzosen nur das thaten, was er in den „Büchern von der Tyrannei“ gelehrt hatte: „Die menschliche Unvollkommenheit“, sagte er dort, „bringt es mit sich, daß man, um auf den Ruinen der Tyrannei eine freie Verfassung zu errichten, eher zu Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit seine Zuflucht nehmen muß, als wenn man die Tyrannei an Stelle der Freiheit setzen will . . . . . denn, da die Anhänger und Vorkämpfer der Freiheit gewöhnlich nur eine kleine Minorität bilden, müssen sie, um ihren Zweck zu erreichen, die Vielen, welche nicht freie Bürger (er gebraucht hier noch das später von ihm so grimmig gehaßte Wort Bürger) werden wollen und welche die Andern noch verderben könnten, zer-

schmettern. Um die Freiheit zu erringen und ihren Bestand zu sichern, wäre es nötig, nicht blos den Tyrannen, sondern auch die Reichsten zu vernichten, weil diese mit ihrem Luxus sich selbst und die Andern verderben würden.“ (Von der Tyrannei I, 13.)

Allein als dann die Zinsen der französischen Staatsschuld reduziert wurden und die Franzosen ihm einen Teil seines Reichtums wegnahmen, so daß er seinen Pferde- und sonstigen Luxus einschränken mußte, da schimpfte er sie Diebe und Räuber. Denn er, der seinen Mitbürgern stets die Cincinnatus und Fabricius als Muster aufgestellt hatte, konnte ohne zahlreiche Pferde und Dienerschaft nicht zufrieden leben.

Dazu kam noch, daß er die Franzosen ohnehin noch viel weniger leiden konnte, als die andern „Barbaren“, was er schon vor der Revolution zu äußern begonnen hatte. Wenn man ihm glauben soll, wurde ihm diese Antipatie schon in der Kindheit durch seinen französischen Tanzmeister eingeflößt; jedenfalls hat er schon 1784 im Buche „Vom Fürsten und der Litteratur“ die Franzosen eine gebildete aber verdorbene Nation genannt, und Ende 1786 schrieb er seinem Freunde Mario Bianchi: „Paris ist mir unerträglich, da ich diese Hanswurste nicht leiden kann . . . . ich möchte lieber in Poggibonzi oder Staggia leben als in Paris.“

Damit hängt es auch zusammen, wenn er in der Satire „Die Reisen“ das von den Franzosen tyrannisierte deutsche Elsaß, mehr wohl, als es die Deutschen jener Zeit thaten, bemitleidete. Aber erst als Frankreich Republik geworden, erreichte sein Franzosenhaß den höchsten Gipfel, und er benutzte jede Gelegenheit, ihn zu äußern. In einem ekelhaften Sonette beschimpfte er die französischen Frauen auf das gemeinste, und im Misogallo, an dem er von 1792 bis 1799 arbeitete, gab er in Vers und Prosa eine Sammlung der rohesten und boshaftesten Beschimpfungen, Beleidigungen und Verleumdungen der Franzosen und aller, die sich mit ihnen vertrugen.

Die französische Revolution, die Schreckensherrschaft und die Kriege Frankreichs mit fast ganz Europa bilden eine Reihe gewaltiger, tragischer Vorgänge, deren poetischer Behandlung nur ein so mächtiger, tragischer Geist wie der Dante's, Shakespeare's oder Schillers gewachsen gewesen wäre. Für eine humoristisch satirische Behandlung sind sie nicht geeignet, und nur ein Swift hätte vielleicht dem blutig-düstern Stoff mit einigem Erfolg in seiner grotesken Weise gerecht werden können. Alfieri fehlte die witzige Ader, und so ward seine Satire zum plumpen Pamphlet. Der ungeschickt abgeschossene, vergiftete Pfeil prallte auf den Schützen zurück, und der Misogallo gereicht nicht den Franzosen, sondern dem italienischen Dichter zur Unehre. Und ihm schien es ein gutes, nützliches Werk zu sein, ein Gegengift gegen die schädlichen Werke seiner jüngern Jahre. In seinem Testamente befahl er dessen Drucklegung und weiteste Verbreitung in ganz Italien, zur Bekämpfung aller schlimmen Folgen seiner Bücher „Von der Tyrannei" und „Vom Fürsten".

Sein Franzosenhaß hat auch mit dem Ende der Schreckensherrschaft, mit der Rückkehr geordneter Zustände in Frankreich nicht aufgehört, ja er ist nach der Invasion Italiens durch die Franzosen noch stärker geworden und hat auch nicht abgenommen, als hervorragende Franzosen ihm in freundlichster, verehrungsvollster Weise entgegen kamen.

Konsequenter und in jeder Hinsicht gemäßigter als im politischen war Alfieri in seinem religiösen Bekenntnisse. Der antireligiösen oder vielmehr antiklerikalen Bewegung des achtzehnten Jahrhunderts hat auch er sich nicht ganz entzogen, und es fehlt in seinen Werken der ersten Periode nicht an Ausfällen gegen Priestertrug und Priesterherrschsucht. So läßt er seinen König Saul die Priester ein grausames, verdorbenes, stets die Auflehnung gegen den Monarchen unterstützendes, herrsch- und blutdürstiges Geschmeiß nennen. Im Werke über die Tyrannei nennt er die Inquisition eine niederträchtige, schauderhafte Institution, Priester und Mönche die grausamste und feigste

Menschenklasse. Er erklärt, daß die Völker nur aus Dummheit, Unwissenheit oder Furcht die Autorität des Papstes anerkennen und daß nur in den Ländern der „sogenannten Ketzer" die Freiheit gedeihen könne, denn Papst, Inquisition, Fegfeuer, Cölibat, Beichte und Unlösbarkeit der Ehe seien die Glieder der kirchlichen, die weltlichen verstärkenden Sklavenketten. Im Sonett Se all' eterno fattor creder potessi sagt er, daß er nicht glauben könne, der elende Müßiggang der Mönche wäre Gott wohlgefällig, und noch schärfer spricht er sich in der fünfzehnten Satire „Die Lügen" gegen Inquisition und Priesterlug aus; aber neben den Jesuiten tadelt er darin auch schon die Freimaurer und Illuminaten.

Die Mißbräuche der päpstlichen Gewalt, die Korruption am römischen Hofe und in der ganzen ewigen Stadt schildert er in der Verschwörung der Pazzi und in dem Sonett, welches mit dem Verse „Bist du Rom oder der Wohnsitz aller Laster?" schließt. Die Frömmler und Heuchler geißelt er im dritten Gesang des Gerächten Etrurien, und im Sonett

Del sublime cantore, epico solo

befiehlt er der in der Peterskirche begrabenen „Schaar nichtswürdiger römischer Bischofkönige", sich fortzupacken und der Asche Dante's Platz zu machen.

Aber der wahre, gefährliche Feind ist für ihn nicht, wie für die Voltaireaner, der Klerikalismus; denn, wenn er auf das korrumpierte Rom schimpft, trifft er mehr die Päpste früherer Jahrhunderte, als die seiner Zeit, und ihre weltliche Herrschaft glaubt er ohnehin dem Ende nahe. „Es sei daher", sagt er, „ein großer Fehler der modernen, berühmten Schriftsteller, wenn sie alle ihre Kräfte und ihren ganzen Witz zur Bekämpfung einer altersschwachen, untergehenden Religion, deren Mißbräuche nur durch Unterstützung der weltlichen Fürsten so schädlich werden, verschwenden." (Del principe III, 10.)

Mit einer seiner Zeit vorauseilenden scharfen Einsicht wendet er sich im fünften Kapitel desselben Buches gegen die

modernen, witzigen aber oberflächlichen Verspotter der Religion, deren hohen Wert für die Zivilisation er hervorhebt. Die Religionsgründer, selbst Mohamed, sind für ihn nicht, wie für manche rationalistische Aufklärer seiner Zeit, Betrüger oder herrschsüchtige Fanatiker, sondern weise und wohlmeinende Führer und Lehrer der Völker, und die christlichen Heiligen und Kirchenväter werden von ihm als unerschrockene Männer des freien Wortes, als Märtyrer ihrer Ueberzeugung hochgeachtet. Die Voltaire und Seinesgleichen, meint er, greifen die ohnehin schon geschwächte kirchliche Macht nur an, weil es ohne Gefahr geschehen kann, sind aber zu feige, um die Tyrannei der Monarchen, welche über Soldaten und Gendarmen verfügen, anzugreifen.

Sehr günstig spricht er sich in einigen Briefen aus den Jahren 1790—91 über die Geistlichkeit aus; aber diese Briefe sind an seine sehr fromme, um sein Seelenheil ängstlich besorgte Mutter gerichtet und daher wohl mehr zu ihrer Beruhigung geschrieben, als von eigener Ueberzeugung und inniger Religiosität diktiert. Denn die Religion war für ihn nie Herzens- oder Gefühlssache, sie blieb ihm stets etwas Aeußerliches, gewissermaßen nur eine andere Form der Politik. Und mit seiner politischen Wandlung ward auch seine religiöse Stimmung kirchlicher. Noch schärfer, als im Buche vom Fürsten, spricht er sich in der siebenten Satire, L' Antireligioneria, gegen die Spötter und Atheisten aus. Denn eine Religion, meint er, müsse der Mensch haben, und wenn er für sich auch das Christentum vorziehe, so anerkenne er doch auch den Wert des Judentums und des Islams. Ja, letztern lobt er noch wegen seiner Toleranz, und in Mohamed bewundert er den „großmütigen Fanatismus“.

So war seine religiöse Wandlung eine viel unvollkommenere als die politische, und seine geliebte Albany hat ihm Unrecht gethan, wenn sie sagte, er würde bei längerm Leben mit dem Rosenkranz in der Hand geendet haben. Ein Frömmling wäre er im Alter eben so wenig geworden, als er in seiner Jugend

Atheist war. Er hat vor seinem Tode keinen Priester verlangt und ist ohne priesterlichen Zuspruch gestorben.

7. Nachahmer und Konkurrenten Alfieri's, empfindsames und weinerliches Schauspiel, romantische und historische Tragödie, Tendenz- und Spektakelstücke.

I. G. Pindemonte, A. Verri und Pepoli.

Um zwei Jahre älter als sein Bruder Ippolito, um zwei Jahre jünger als Alfieri bildet der 1751 in Verona geborene Marchese Giovanni Pindemonte in Charakter und Lebensführung einen ebenso starken Gegensatz zu seinem Bruder wie als dramatischer Dichter zu dem großen Tragiker von Asti. Während Ippolito's Talent sich in der Stille und Einsamkeit bildete, schwamm Giovanni lebenslustig und genießend im Strom der Welt, und man kann nicht sagen, daß er sich zu einem besonders festen achtungswerten Charakter ausgebildet habe. Er hat eine Abhandlung über den Verfall der Republik Venedig geschrieben, die er herauszugeben sich fürchtete, so lange die oligarchische Regierung bestand und die erst vor fünfzehn Jahren gedruckt wurde. Mit scharfer Feder schilderte er darin die Verderbnis und die Mißbräuche des herrschenden Adels und nahm sich des bedrückten Volkes an. Aber er selbst war kaum besser als die Andern, führte ein sehr lockeres Leben, ward (1777—78) in einen Skandalprozeß wegen Ehebruchs verwickelt, in dem er keine schöne Rolle spielte. Dann heiratete er eine Widmann, wodurch er in die Reihen des regierenden venetianischen Adels gelangte, setzte aber auch als Ehemann und (1788—89) Podestà in Vicenza seine Liebeleien fort, die ein Duell und seine Verurteilung zu acht Monaten Festungshaft zur Folge hatten. Im Alter ist er freilich fromm geworden, hat seine jugendlichen Verirrungen beklagt und eine Lobrede auf den heiligen Thomas geschrieben.

Politisch ist er sein lebenlang ziemlich konsequent liberal

und volksfreundlich geblieben. Das hat ihn aber nicht abgehalten, nachdem er die neapolitanischen Märtyrer von 1799 und die Freiheit besungen hatte, später auf ihre Ausartungen und die „verderbliche moderne Philosophie“ zu schimpfen, dann wieder Napoleon Weihrauch zu streuen. Er hätte vielleicht auch nach 1814, wie Monti, den Kaiser von Oesterreich besungen, wenn er nicht schon 1812 gestorben wäre. Aber diese Wandlungen seiner politischen Lyrik haben um so weniger Bedeutung, als er als lyrischer Dichter nicht blos seinem Bruder, sondern auch manchen anderen geringern Dichtern weit nachstand.

Seine Bedeutung liegt auf dem dramatischen Felde, und auch da ist sie eine zeitlich sehr beschränkte. Manche seiner Stücke fanden großen Beifall, als sie im vorigen Jahrhundert auf die Bühne kamen, ja, wie er sich in der Vorrede zu der Ausgabe seiner Componimenti teatrali 1804 rühmte, wurden sie alle in ganz Italien wiederholt mit großem Beifall aufgeführt und keines ist durchgefallen, „was doch mitunter den berühmtesten Autoren passierte“. — Jetzt werden sie kaum noch gelesen und noch viel seltener als die Alfieri's, wenn überhaupt noch je aufgeführt. Und doch sind sie in mancher Beziehung moderner als diese.

Von den zwölf Stücken, die Pindemonte im Laufe von dreißig Jahren geschrieben hat, sind zwei aus der römischen, drei aus der griechischen Geschichte genommen; sechs sind mittelalterlichen Stoffes und eins aus der Zeit des niederländischen Befreiungskrieges. Die meisten sind, im Gegensatz zu Alfieri, reich an Handlung, mit vielen Personen, manche von ihm selbst als Spektakelstücke (Rappresentazione spettacolosa) bezeichnet. Und merkwürdigerweise ist gerade seine an Handlung ärmste Tragödie „Cianippo“ sein bestes, rührendstes Stück, mit kunstvoller Steigerung des Interesses bis zur Katastrophe geführt. Das schwächste ist der „Cincinnato“, ein Gemisch von hochtrabendem Römerpathos und süßlichem Idyll. In dem „tragischen Familienstück“ Elena e Gerardo wird jede Person fast

immer in dem Momente unterbrochen, wo sie eine wichtige Mitteilung zu machen hat oder sie kommt um eine Viertelstunde zu spät. Zu diesem Stück und zu „Donna Caritea, Königin von Spanien“ nahm Pindemonte, wie es Shakespeare manchmal gethan hat, den Stoff aus der italienischen Novellistik; „Ginevra von Schottland“ beruht auf einer Episode des Rasenden Roland, die auch Shakespeare in „Viel Lärm um nichts“ benutzte. Damit ist aber auch seine Aehnlichkeit mit dem großen Briten erschöpft.

Die italienischen Kritiker haben, zumeist mit Recht, Stil und Versifikation Pindemonte's getadelt, dagegen seine Phantasie, Gestaltungskraft und, was ich weniger berechtigt finde, auch seine geschickte Führung der Handlung gelobt. Die Ginevra, ein romantisches Stück mit langen und langweiligen Reden, hat indessen auch einige schöne Szenen. Klassizistisch regelmäßiger, dramatisch wirksamer und politisch bedeutsamer ist das 1788 aufgeführte „I Baccanali“, in welchem er in Voltaire's Manier den heidnischen Priestertrug mit dem Fanatismus und seinen bösen Folgen zur allgemeinen Verabscheuung auf die Bühne brachte, dem Publikum die Nutzanwendung überlassend. Das konnte schon nach der Zeit geschehen, da Voltaire seinen „Mahomet“ dem Papste widmete; aber es bedurfte der Umwälzung am Ende des Jahrhunderts, um die Aufführung von „Adelina und Roberto“ oder das „Auto da fè“ in Italien möglich zu machen.

Statt heidnischer Priester ist es die heilige Inquisition, welche mit allen ihren Greuelthaten und Ruchlosigkeiten, mit Dominikanern und anderen katholischen Geistlichen in diesem extrem realistischen Stück auf der Bühne erscheint. Die Handlung spielt in dem von den Spaniern besetzten Brielle, die Szene ist bald der Kerker, bald der Verhörsaal der Inquisition und zuletzt ein Platz am Meere mit dem Scheiterhaufen. Wir sehen, wie die Angeklagten in die Hände der Folterknechte gegeben werden, wie man sie mit dem Sanbenito bekleidet zum

Richtplatz führt, und die Nerven der Zuschauer werden mitgefoltert. In dem Augenblick, da der Scheiterhaufen angezündet werden soll, dringen die Niederländer in die Stadt ein, der Vikar des Inquisitors und andere Spanier werden getötet, die Gefangenen befreit und die Unschuld triumphiert. — Es ist etwas von dem Geiste des „Don Carlos" in dem Stücke, aber alles vergröbert, auf das Verständnis eines stumpferen, scharfer Stimulantien bedürftigen Publikums berechnet: In der dritten Szene des dritten Aktes beklagt sich der spanische Gouverneur, als er hört, daß nur drei Ketzer zum Verbrennen gelangen: „Wie? so wenig!" Darauf antwortet der Inquisitor: „Du bist wohl an die großen Autodafès von Madrid gewöhnt, wo oft bis hundert Scheiterhaufen auf einmal brennen. Solche herrliche Feste gewährt Gott nur Spanien." Und in der letzten Szene sagt der Anführer der Niederländer: „Nie mehr wird das tyrannische Spanien oder Rom, das heilige Macht mißbraucht, diese entlegenen Küsten beunruhigen."

Wie Giovanni Pindemonte seinem jüngeren Bruder, so steht Alessandro Verri (1741—1816) seinem älteren Bruder Pietro an Bedeutung und Berühmtheit nach und er schlug auch eine andere Bahn ein als dieser. Er war nicht blos der jüngere Bruder, er war überhaupt ein „Junger" fast schon im Sinne der Modernen. Er hat im „Caffè" mit kecken, jugendlichem Uebermut die Patriarchen der italienischen Litteratur, Petrarca, Boccaccio, Casa und Bembo heruntergerissen, die Anbeter der Formschönheit als Pedanten verhöhnt, als einzig nachahmenswerte Muster die modernen Engländer und Franzosen aufgestellt. Er hat auch Shakespeare's Hamlet und Othello übersetzt, in seinem mit Beifall aufgenommenen Drama „La congiura di Milano" sich von der Einheit des Ortes emanzipiert und fast gleichzeitig mit Alfieri Freiheitstendenz und Tyrannenmord auf die Bühne gebracht. Merkwürdig ist es, daß dieses Drama (aus dem Jahre 1779) mit einer Szene beginnt, die an die erste von Goethe's Faust erinnert: Der gelehrte Montano sitzt

an seinem Pulte vor aufgeschlagenen Büchern, klagt über den Niedergang Italiens und, wie Faust, über das Erfolglose seiner Studien.

Dem Wunsche seines Vaters gehorchend, hatte Alessandro die Rechte studiert und dann kurze Zeit das Amt eines „Protektors der Gefangenen" bekleidet. Von Oktober 1766 bis März 1767 hat er sich in Paris und London aufgehalten, was ihn damals in seiner Vaterstadt beinahe so berühmt machte, wie heutzutage ein längerer Aufenthalt im Innern Afrikas. Ohne Mailand zu berühren ging er nach seiner Rückkehr „auf einige Wochen" nach Rom, verliebte sich dort in die Marchesa Boccapadula und blieb ihretwegen bis zu seinem Tode, die Kleinigkeit von neunundvierzig Jahren in Rom, nur seiner Liebe oder Freundschaft und litterarischer Beschäftigung lebend.

In Rom ist aus dem jugendlichen Stürmer mit der Zeit ein sanfter Greis geworden, der den großartigen Umwälzungen, deren Zeuge er dort war, unthätig, oft mit misbilligendem Kopfschütteln oder mit Entsetzen zusah. In Rom schrieb er sein Hauptwerk, das fast ein Drama ist, „Die römischen Nächte" (Le notti romane), zu dem ihm die wieder aufgefundenen Gräber der Scipionen Veranlassung gaben. Das Werk, dessen erster Teil 1792 anonym, dessen zweiter erst 1804 erschienen ist, fand vielen Beifall, wurde mehrmals gedruckt und in fremde Sprachen (1805 ins Deutsche) übertragen. In bilder- und sentenzenreicher, allzu geschmückter, mitunter schwülstiger poetischer Prosa giebt uns der einst die Form so geringschätzende Autor, in einer Reihe nächtlicher Visionen, im ersten Teile eine dramatisch bewegte Kritik der römischen Geschichte vom Standpunkte der Moral und Humanität. Aber anstatt trocken und systematisch zu kritisieren, läßt er fast alle großen römischen Staatsmänner in Person vor uns auftreten, sich gegenseitig angreifen und verteidigen, in Rede und Gegenrede ihre Thaten erklären oder entschuldigen.

Gegenüber der damals in Italien herrschenden übertriebe-

nen Bewunderung der alten Römer macht Verri's ehrliche Darstellung ihrer Treulosigkeit, Grausamkeit, Herrsch- und Eroberungssucht beinahe schon den Eindruck der Römerfeindschaft. Aber man kann ihm keine Unwahrheit, keine Entstellung der Thatsachen nachweisen. Man muß vielmehr seinen Schlußworten zustimmen, daß, Fehler und Vorzüge, Gutes und Böses gegen einander abgewogen, der Untergang des römischen Staats eine Wohlthat für die Menschheit war.

Die Form des Werkes ist die der im achtzehnten Jahrhundert beliebten Totengespräche und Visionen; aber Verri weiß den ihm in nächtlicher Vision erscheinenden Schatten individuelles Leben und fast greifbare Gestalt zu geben und erreicht mitunter die plastische Vollendung der Göttlichen Komödie, die Wirkung des Dramas. Zu den ergreifendsten Szenen gehören die Erscheinung der wegen Verletzung des Gelübdes bestraften Vestalin, bei der Verri vielleicht an ähnliche Vorfälle in Nonnenklöstern dachte, und die des Vatermörders. Minder gelungen ist der zweite Teil, in welchem die Geister der Römer auf der Oberwelt erscheinen, der Dichter ihnen als Cicerone im modernen päpstlichen Rom dient und ihnen vom Christentum, von der Entdeckung Amerikas, der Erfindung des Schießpulvers und des Buchdruckes erzählt.

Von Verri's anderen Werken verdient nur noch sein 1816 erschienener psychologischer Roman „Das Leben Herostrats", des berüchtigten Tempelverbrenners, Erwähnung. In ihm wird Alexander der Große in noch schärferer Weise mitgenommen, als die römischen Eroberer in den „Nächten", so daß man darin sogar eine Satire auf Napoleon finden wollte, obwohl der Autor versicherte, den Roman, mit dem er sich 1810 um den Preis der Crusca bewarb, schon 1793 geschrieben zu haben.

Wir haben Alfieri's „Filippo" tief unter Schillers Don Carlos gestellt, aber er erscheint als Kunstwerk ersten Ranges wenn man ihn mit der Tragödie „La gelosia snaturata sia la morte di Don Carlo di Spagna" des Grafen Alessandro

Pepoli aus Bologna (1757—1796) vergleicht. Das 1784 geschriebene, 1791 mit dem Titel Carlo e Isabella umgearbeitete Trauerspiel endet damit, daß Carlos und Elisabeth durch eine unter ihrem Kerker gelegte Mine in die Luft gesprengt werden. Und diese Katastrophe ist nicht das einzige Groteske im Stücke, das Stück nicht das einzige, womit der bologneser Graf und Senator den von ihm schon 1787 scharf kritisierten piemontesischen Grafen übertreffen und verdrängen wollte.

Pepoli war reich, von vornehmer Geburt, besaß Litteraturkenntnis und einiges Talent und hätte sich für die Rolle eines Mäcens sehr gut geeignet; aber er wollte durchaus dramatischer Dichter sein, mit Alfieri rivalisieren, nicht blos in der Kunst sondern auch im Reiten, in der Pferdeliebhaberei und andern Liebhabereien und Launen. Er war ein schöner Mann und guter Tänzer, ruderte, sang, deklamierte, spielte die Flöte, schrieb Trauerspiele und Lustspiele und erfand neue Gattungen des Dramas — die „Fisedia", welche nichts anderes als die comédie larmoyante ist, und die „Odecoreutica", ein Gemisch von Drama, Pantomime und Ballet. In Venedig richtete er sich ein Haustheater ein, auf dem er selbst spielte. Und das Ende war, daß er verschuldet starb und sich unsterblich lächerlich machte, während er mit weiser Beschränkung, wenn nicht Vortreffliches, doch in einem Fache recht Gutes hätte leisten können, mit mehr Bescheidenheit auch größeres Wohlwollen bei seinen Kritikern gefunden hätte. Aber, wie er seine ersten Tragödien mit dem anmaßlichen Titel Tentativi dell' Italia drucken ließ, so sorgte seine Mutter durch die hochtrabende Inschrift auf seinem Grabmale in Florenz — omni scientiarum genere peritissimo, tragoediarum et comoediarum auctori clarissimo, odechoreuticae et phisediae apud Italos inventori — für die Unsterblichkeit seines Größenwahns.

Noch grotesker als Carlo e Isabella sind manche andere Tragödien Pepoli's, und etwas Gräßliches scheint der bei der Aufführung durchgefallene „Rodrigo" gewesen zu sein. Am

erträglichsten ist der 1791 geschriebene „Agamemnon“, in dem der Dichter sich bescheidete, Alfieri nachzuahmen, anstatt ihn übertreffen zu wollen. Von seinen weinerlichen Komödien ist „Alonso“ die verhältnismäßig beste, die gräßlichste der „Germand“, die groteskeste der „Ladislao“, sein letztes Werk. Am meisten Talent scheint er für das Lustspiel besessen zu haben. So ist „Die Wette oder die geistreiche Gärtnerin“ ein recht hübsches Stück. Die auf ihren uralten Adel und ihre Weisheit stolze Baronin D' Aspravilla, welche von aller Welt getäuscht und zum Narren gehalten wird, ist ein mit vielem Witz gezeichneter Charakter; unsympathisch und etwas unwahrscheinlich ist dagegen die Titelträgerin, die geistreiche oder vielmehr schlau berechnende Gärtnerin. Von öder Langweile ist „Die Vorurteile der Eigenliebe“, welches die Wahl der verwitweten Gräfin Campobasso unter ihren Freiern zum Inhalte hat. Der Sekretär der Gräfin, welcher nur in florentiner Sprichwörtern und idiomatischen Redensarten spricht, und die satirisch gemeinten Zitate aus Gasparo Gozzi's „Marianne“ machen das Stück nicht unterhaltender.

II. Gamerra, Federici, Willi, Signorelli, Greppi, Sografi, Avelloni.

Zwölf Jahre nach Metastasio's Tod wurde Giovanni de Gamerra als kaiserlicher Hoftheaterdichter mit einem Jahresgehalt von 1500 Gulden in Wien angestellt, und in sieben Jahren, bis 1801, hat er ein Dutzend Musikdramen, oder vielmehr Textbücher zu Opern, verfaßt, die am Hoftheater aufgeführt wurden. Aber nicht wegen dieser Stücke, sondern wegen seiner, den französischen drames larmoyants nachgeahmten Rührstücke, welche er tragedie domestiche nannte, verdient der von allen Litteraturhistorikern vergessene, erst in neuerer Zeit von Ernesto Masi (in der Nuova Antologia vom 16. Januar und 1. März 1889), dem ich hier folge, wieder ans Tageslicht gezogene Dichter einige Aufmerksamkeit.

Gamerra wurde im Jahre 1743 in Livorno geboren und hat nicht viel studiert, dagegen nach Pietro Verri einige Jahre (1763—70) in demselben österreichisch-lombardischen Regiment „Clerici" wie dieser gedient, es aber nur bis zum Leutnant gebracht. Schon während seiner Dienstzeit hat er den Kaiser Joseph und dann 1771 den Erzherzog Ferdinand besungen. Später ist er mehrmals nach Wien gekommen und hat sich in verschiedenen Städten Italiens herumgetrieben, stets von Armut, Verliebtheit und andern Sorgen geplagt und eine feste Anstellung an einem Hoftheater suchend. Im Jahre 1786 kam er zum zweiten Male nach Neapel mit dem Plane zu einem von ihm zu leitenden Theater, für das er gleich einen hübschen Vorrat von komischen und ernsten Stücken mitbrachte, weitere vier Stücke jährlich zu liefern versprechend. Doch führten die langen Verhandlungen mit der königlichen Theaterkommission zu keinem Resultat, und er erreichte nur, daß sein Musikdrama „Pirro" mit der Musik Paisiello's und einige seiner andern Stücke aufgeführt wurden.

Nach zwei Jahren verließ er Neapel, und einige Jahre später finden wir ihn wieder in Wien, wo er durch Besingung der Monarchen und der Siege ihrer Armeen über die von ihm arg geschmähten französischen Republikaner, sowie durch sonstige reaktionäre und Höflingspoesie, sich mehr als durch seine dramatischen Werke zum Hoftheaterdichter qualifizierte. Wie Da Ponte in seinen Memoiren erzählt, soll er auch Casti, der ihn früher protegiert hatte, als Jakobiner denunziert und dessen Ausweisung aus Wien verursacht haben. Er selbst wurde 1801 auf sein Ansuchen pensioniert und kehrte nach Italien zurück, wo er zwei Jahre später in Vicenza gestorben ist.

Die dramatischen Werke Gamerra's, von denen sogar zwei Ausgaben, die eine in 18 Bänden, existieren, bestehen, abgesehen von den Musikdramen, meistens aus in schwülstiger und schwerfälliger Prosa geschriebenen, höchst sentimentalen, mit hochromantischen Abenteuern, gräßlichen Verbrechen und andern

Erfindungen der ausschweifendsten Phantasie aufgeputzten Nachahmungen englischer und französischer Rührstücke. Während er so die Fehler seiner Vorbilder, zu denen man auch manche von Chiari's und Goldoni's schlechtern Stücken rechnen könnte, nachahmt und vergrößert, gleicht er wieder in der Tendenz ihrem heftigsten Gegner Carlo Gozzi, ja, geht mit seinen ultrareaktionären Tiraden, mit seinen Verleumdungen der Freisinnigen und Fortschrittlichen noch weiter als dieser.

Mit lokalpatriotischer Uebertreibung haben die Piemontesen ihren Camillo Federici (geboren in der Provinz Mondovi um 1750) über Gebühr verherrlicht, manche ihn sogar Alfieri gleichgestellt. In Turin wurde eine Medaille geprägt mit dem Kopfe Alfieri's auf der einen, Federici's auf der andern Seite. Und er war doch nur ein Dramatiker dritten Ranges, ohne jede Originalität. Er ahmte die empfindsamen, weinerlichen Komödien der Franzosen, sowie seiner jüngern Zeitgenossen Kotzebue und Iffland nach. Goldoni's heitere, volkstümliche Gutmütigkeit lag ihm fern und noch ferner die kecke, derbe Lustigkeit der commedia dell' arte. Aber sein Drama entsprach ganz dem Geiste seiner Zeit und fand daher vielen Beifall. Deshalb muß auch die Litteraturgeschichte von ihm Notiz nehmen.

Es charakterisiert den Mann, daß er seinen bürgerlichen Namen Giovanni Battista Viassolo in Camillo Federici änderte, um seine Verehrung und Liebe für die Schauspielerin Camilla Ricci zu bezeugen, sich „Riccitreu" nannte. Von der Liebe zu ihr und zum Theater angezogen, schloß er sich, nachdem er einige Zeit in Turin studiert hatte, der Schauspielertruppe, deren Mitglied sie war, an und zog mit ihr in Italien herum. Nach ihrem Tode oder nach dem Erkalten der Liebe ließ er sich in Venedig nieder, heiratete (1776) eine wohlhabende Witwe, gab die Schauspielerei auf, ward ein solider Familienvater und Theaterdichter. Als solcher hat er bis zu seinem, 1802 erfolgten Tode bei fünf Dutzend Lust- und Schauspiele, die meisten in Prosa, geschrieben.

Den Aristokraten Alfieri und Gozzi gegenüber vertritt er das bürgerliche Element im Drama, wie Goldoni, dem er aber an Welt- und Menschenkenntnis weit nachsteht. Weniger Italiener und noch viel weniger Venetianer als dieser, nahm er viel mehr ausländische Ideen in sich auf und suchte, dem ernster gewordenen Geist der Zeit Rechnung tragend, seinen Dramen einen ernstern Inhalt zu geben, in ihnen die Fragen zu behandeln, denen der die heitere Seite des Lebens vorziehende Goldoni aus dem Wege gegangen war. Er wollte unterhalten und belehren, ja mehr Moral predigen und die Tugend verherrlichen, als Laster und Fehler lächerlich machen, ebenso viel Weinen und Mitleid als Lachen und Heiterkeit erregen. Aber er wußte nicht Maß zu halten. Auch fehlte ihm die Kraft für die schwierige Aufgabe, die er sich stellte, und ebenso fehlten ihm Witz und Leichtigkeit für das feinere, nur der Unterhaltung dienende Lustspiel.

Er ist der Dramatiker der Zeit der Empfindsamkeit und Rührseligkeit und des aufgeklärten Absolutismus. Deshalb finden wir in mehreren seiner Stücke den incognito reisenden Monarchen, der durch höchst unwahrscheinliche Zufälle die Mißbräuche seiner Beamten und die Spitzbübereien seiner Unterthanen entdeckt, dann sich zu erkennen giebt, seine Soldaten aufmarschieren läßt und furchtbare Abrechnung hält. Daß er dabei mitunter seine Macht mißbraucht, unverhältnismäßig hohe Strafen verhängt, wie z. B. über die kokette Prudenzia im Duca di Borgogna, und dann wieder Schufte mit dem bloßen Schrecken davon kommen läßt, das darf das Publikum nicht übel nehmen, denn „Thränen der Rührung und Dankbarkeit“ werden stets in Bächen vergossen, und das Glück, einen solchen Monarchen zu besitzen, wird gepriesen. Beim unbefangenen modernen Leser wird aber damit eine, der beabsichtigten entgegengesetzte Wirkung hervorgebracht: Er fragt, warum der Monarch das Uebel so weit hat einreißen lassen, und was es denn nütze, wenn er in einer Stadt als Racheengel auftrete, ohne gleich-

zeitig durch Einführung einer wirksamen Kontrolle im ganzen Lande die Quelle des Uebels zu verstopfen. Er fragt ferner, wie es denn gewesen wäre, wenn der Monarch nicht zufällig alle diese Mißbräuche entdeckt hätte, wenn die Betrüger und unehrlichen Beamten nicht so dumm und ungeschickt gewesen wären, ihre argen Thaten und niederträchtigen Absichten offen und ungeniert vor jedermann auszuplaudern; denn Federici's Verbrecher und Bösewichte sind keine Heuchler — sie schreien es vor aller Welt aus, was für Schurken sie sind. So werden solche Stücke, wie La filosofia dei birbanti, Il Duca di Borgogna (zum Teil Shakespeare's Maß für Maß nachgeahmt), Totila ossia i Visigoti, gegen den Willen des Dichters zu Satiren auf den wohlmeinenden Absolutismus. Etwas besser ist das auch zu dieser Klasse gehörende I viaggi dell' imperatore Sigismondo (gemeint ist Joseph II.), da darin keine großen Verbrecher, sondern die lächerlich hochmütigen Kleinstädter in passender Weise bestraft werden. Dabei bleibt es noch immer unbegreiflich, wie L. Klein von diesem Stück sagen konnte, es sei „eines der besten Lustspiele des Jahrhunderts und verdiene den auserlesensten der neuern und alten Lustspiele der Italiener und anderer Nationen an die Seite gestellt zu werden".

Wie mit den Monarchen so geht es Federici auch mit der Moral. Sie wird in manchen seiner Stücke durch Uebertreibung schon unmoralisch. Die Uebelthäter, wenn nur ihre Thränensäckchen recht ergiebig sind, kommen unbestraft davon; ein Erzbösewicht, der Besserung verspricht, findet vollen Glauben und Liebe (in Il tempo fa giustizia a tutti), Leute, die öffentliche Kassen bestehlen (in Un riparo peggior del male, übrigens eine Bearbeitung von Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht") werden als Unglückliche bemitleidet und wenn sie gar fremde Gelder leichtsinnig verleihen, wie im Duca di Borgogna, als Ehrenmänner gepriesen. Ja, es erscheint als edle Handlung, wenn man ihnen zur Vertuschung Vorschub leistet. Clearco, in Il Dervis ossia il savio di Babilonia wird als großmütig

und edel gepriesen, weil er seine Brüder begnadigt, die ihm nichts Böses gethan und nur an Andern Verbrechen begangen haben.

Doch predigt und verherrlicht Federici auch die Genügsamkeit, die Zufriedenheit in der Armut und das Glück des Familienlebens. Als Gegenstücke zu den Verbrechern erscheinen bei ihm die fehlerlosen Tugendhelden und übermenschlich Großmütigen. Ein solcher Engel ist der Flickschuster Bulgaro im Ciabattino consolatore de' disperati, der zugleich die komische Rolle in dem entsetzlich rührenden Stück spielt, eine Figur, die beim Galleriepublikum und selbst noch bei Ugoni (Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII, II 485) sehr vielen Beifall fand. Wie Federici in diesem Stück, das in England spielt, sich noch unbekannter mit englischen Sitten und Verhältnissen zeigt als Goldoni, so zeigt er in Gli antichi slavi seine Unkenntnis der den Venetianern doch so nahe wohnenden Südslaven und im Totila, den er zum Westgothen machte, seinen Mangel an historischem Wissen. Und ebenso sündigt er in andern Stücken gegen historisches und geographisches Kostüm soweit, daß er es selbst einsieht. Ebenso zeigt er seine Unbekanntschaft mit den Umgangsformen der vornehmen Gesellschaft in „Elvira de Vitri oder der redende Hut", in welchem alle Personen unvernünftig handeln und sich ungezogen benehmen. Dabei wirkt der eifersüchtige Gatte mit dem Hute des Liebhabers auf dem Kopfe ganz ungehörig possenhaft in dem ernsten Stücke. Von der Noblesse der Charaktere, der Zartheit der Empfindungen, die Sismondi darin gefunden haben will, ist sehr wenig wahrzunehmen, wie überhaupt Zartheit und Vornehmheit nicht die Federici auszeichnenden Eigenschaften sind. Auch sein Dialog ist schwerfällig, die Sprache einförmig und manchmal inkorrekt, ohne Farbe und Leben, mitunter wieder übertrieben pathetisch und sentimental. Die Lösung des Knotens, den er gewöhnlich recht gut zu schürzen versteht, ist oft gewaltsam und unmotiviert. Dagegen weiß er

alle Kunstgriffe der Bühne geschickt zu gebrauchen, interessante Situationen herbeizuführen und die Zuschauer in Spannung zu erhalten. Diesen mag es auch in den Stücken mit Incognito-Monarchen Vergnügen gemacht haben in das Geheimnis eingeweiht zu sein und die Bestrafung der übermütigen Bösewichter vorauszusehen.

Man hat Federici den italienischen Kotzebue genannt, und mit diesem hat er auch das gemein, daß seine anspruchlosen Stücke, in denen er harmlos unterhalten will, auch die erträglichsten sind. Das gelungenste unter diesen ist vielleicht: „Rechne einer Frau die Jahre nicht nach!" (Non contar gli anni d'una donna), welches mit seiner flotten Führung und dem leichten, muntern Konversationston beinahe den Eindruck eines Musset'schen Proverbe macht. Und dieses Stück ist i. J. 1788 in Venedig durchgefallen! Man zog damals abenteuerliche Handlungen, grelle Effekte und sentimentales Geschwätz oder falsches Pathos vor.

Der Abate Andrea Willi, Erzieher in vornehmen Familien, der 1793 in seiner Geburtsstadt Verona gestorben ist, hat mehrere Rührstücke in Prosa voll Empfindsamkeit und Edelmut geschrieben, deren Stoffe er meistens aus Baculard d' Arnauds Novellen „Epreuves du sentiment" genommen hat. Es fließen in ihnen oft ganze Thränenbäche, doch ist der Ausgang gewöhnlich ein glücklicher. Die sehr prosaische Sprache, die Nachlässigkeit des Stils und die Ungenirtheit in der Behandlung geschlechtlicher Fragen geben einigen von ihnen manche Aehnlichkeit mit den modernen realistischen Dramen, im Vergleich mit denen sie aber doch altväterlich erscheinen. Zu ihrer Zeit beliebt und häufig aufgeführt, sogar zum Teil ins Deutsche übersetzt, sind sie in unserm Jahrhundert der verdienten Vergessenheit anheimgefallen.

Im Jahre 1778 erhielt Napoli Signorelli's Familienrührstück „Faustina" in fünf Akten und in Versen den Preis des Herzogs von Parma. Wie Klein in seiner Geschichte des

Dramas (VI, 2 S. 127 ff.) sagt, hat er darin Marmontels Novelle Lauretta dramatisiert und ist gerade dort, wo er von seiner Vorlage abweicht, am schwächsten. Und dazu gehört auch seine unbeholfene Verspottung der Modephilosophen und Freigeister. Doch sind Stil und Versifizierung zu loben, und dies mag in Verbindung mit der „guten" Tendenz und einer kleinen Hofintrigue dazu beigetragen haben, daß das einmal zurückgewiesene Stück nach wiederholter Prüfung den Preis erhielt.

Der Lebenslauf des 1751 in Bologna geborenen Giovanni Greppi ist viel interessanter als seine dramatischen Werke, die er auf Antreiben Albergati's geschrieben und 1792 u. d. T. „Capricci teatrali" herausgegeben hat. Er war nacheinander Sekretär eines vornehmen Herren in Rom, Günstling des Kardinals Zelada, dann Franziskanermönch, Polizeikommissär und Deputierter zur Zeit der cisalpinischen Republik und endlich Präfekt unter Kaiser Napoleon. Gestorben ist er nach einigen Angaben 1811 in Mailand, nach anderen lebte er noch 1827 in Bologna; jedenfalls hat er im neunzehnten Jahrhundert nichts Dramatisches geschrieben.

Seine Tragödien haben geringen Wert und nicht viel mehr seine weinerlichen Komödien, die jedoch besser als die Willi's sind. Abweichend von den andern Autoren solcher Rührstücke brachte er in den seinigen auch komische Personen und Scenen an, die mitunter wohlgelungen sind. Seine in Nachahmung von Goldoni's Trilogien Gli amori di Zelinda, Le gelosie di Lindoro, Le inqui etudini di Zelinda und La sposa persiana, Ircana in Yulfa, Ircana in Ispahan geschriebene Trilogie „Teresa e Claudio", „Teresa vedova", „Teresa e Wilk", alle in fünf Akten und in Prosa, galt für sein bestes Werk, wurde ihrer Zeit sehr bewundert und oft aufgeführt. Für unsern Geschmack ist diese für fünf Akte kaum ausreichende, zu fünfzehn ausgedehnte, von Thränenbächen durchströmte Handlung, mit Ohnmachten, falscher Sentimentalität, übertriebenem

Edelmut und lächerlicher Eifersucht verziert, ganz unerträglich. Etwas besser ist seine Komödie „Il poeta tragico“, in welcher er seine Kritiker züchtigte, einen Verteidiger der drei Einheiten als Schurken darstellte und manche seiner eigenen Abenteuer einschaltete.

Mannigfacher und interessanter als die dramatischen Produkte Greppi's und Willi's sind die Antonio Simone Sografi's aus Padua (1759—1818), den noch vor wenigen Jahren Lamberto Bigoni (im Nuovo Archivio veneto von 1894) einen der ersten Nachahmer Goldoni's nannte. Richtiger sagte vor mehr als sechzig Jahren Ticozzi in seiner Fortsetzung Corniani's, es habe wenig Lustspieldichter gegeben, die ihn an Gelehrsamkeit, aber sehr viele, die ihn an Komik weit übertrafen. Mit Goldoni hat er nur insoweit Aehnlichkeit, als auch er aus dem Venetianischen stammte, die Rechte in Padua studiert, kurze Zeit bei einem Advokaten in Venedig gearbeitet und von Jugend auf große Vorliebe für das Theater hatte. Aber wohlhabender als Goldoni und volle Unabhängigkeit genießend, ward Sografi schon in der Jugend mit Albergati, Pepoli, Greppi und Andern Mitglied der philodramatischen Gesellschaft in Venedig und richtete sich im Alter ein Haustheater in Padua ein. Von seiner Unabhängigkeit hat er freilich keinen rechten Gebrauch gemacht. Wie er in der Revolutionszeit ultrarepublikanische Dramen schrieb, später Napoleon und endlich den Kaiser Franz besang, so hat er auch stets auf der Bühne dem wechselnden Geschmack gehuldigt, stets nur für den Tag und ohne festes Kunstprinzip geschrieben: Er begann mit dem Rührstück, schrieb im Genre Goldoni's und in dem Federicis, dann demokratische, historische und romantische Spektakelstücke. Auch Musikdramen hat er verfaßt, aber von über hundert Stücken, die er geschrieben hat, ist nur ungefähr ein Viertel gedruckt worden und von diesen verdienen nur einige Erwähnung.

Sografi's bestes Lustspiel ist sein erstes, im Genre Gol=

doni's geschriebenes „Olivo e Pasquale“, aus dem Jahre 1794, das noch in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts mit Beifall aufgeführt wurde. Doch trat er in Gegensatz zu Goldoni und den andern Venetianern, indem er einen Italiener im Auslande eine lächerliche und verächtliche Rolle spielen ließ. „Le donne avvocate“ erinnern in manchem an Goldoni's Baruffe chiozzotte, denen sie aber weit nachstehen, obwohl das Stück einige recht komische Szenen hat und die geschwätzige Venetianerin sehr gut gezeichnet ist. Im Genre von Goldoni's Impresario delle Smirne schrieb er zwei recht gute Possen von zusammen drei Akten, „Convenienze teatrali“ und „Inconvenienze teatrali“, in welchen das Treiben der Theaterleute, der Uebermut der Primadonnen u. drgl. stark karikiert dargestellt wird. „Il legislatore al campo“, spielt, wie im Stück genau angegeben wird, am 25. Juli 1741 im Feldlager bei Brieg. Es ist ein unwahrscheinliches, unnatürliches Rührstück im Genre Federici's, in welchem König Friedrich II. als Deus ex machina den Knoten löst. Aehnlicher Art ist „Il più bel giorno di Westfalia“.

Ein fades Rührstück in fünf Akten und eine arge Versündigung an Goethe's Roman ist „Carlotta e Verter“, in welchem Charlotte schon zwei Kinder besitzt, deren verliebter Hauslehrer ihr schändliche Anträge macht und, weil sie ihn abweist, sie und Werther bei ihrem Manne verleumdet. Zwei edle Dienerseelen, die sich in alles mengen, und ein vom treuen Diener vereitelter Vergiftungsversuch Werthers sorgen für ein bischen Komik und für den glücklichen, beinahe lächerlichen Ausgang mit der Abreise Werthers. Ob Jemand dazu gekommen wäre, in dem Stücke eine Bearbeitung von Goethe's Roman zu erkennen, wenn Sografi seinen Personen andere Namen gegeben hätte, bezweifle ich.

Sein halbes Dutzend tyrannenfresserischer, jakobinischer Dramen „La rivoluzione di Venezia, La serrata del gran consiglio“ und ähnliche, die am Ende des vorigen Jahrhunderts

in Venedig wegen ihrer Tendenz Beifall fanden, jetzt zu lesen, kann man Niemanden zumuten. Mit Recht durchgefallen ist am Anfange unseres Jahrhunderts sein mit archäologischem Notizenkram überladenes Römerdrama „Ortensia“, das zur Zeit des zweiten Triumvirats spielt. Auf dieses in schwülstigem Stile geschriebene Stück ohne Handlung, ohne Interesse, ohne Charakterzeichnung that sich der Verfasser so viel zu gut, daß er es selbst ins Lateinische übersetzte. Hatte er hier wenigstens das historische Kostüm mit pedantischer Treue festgehalten, so verlor er sich in dem Spektakelstück „Die Zerstörung Jerusalems“ in die unsinnigsten Einfälle und beging die ärgsten Verstöße gegen die historische Wahrheit und das Zeit- und Volkskostüm.

Eine Stufe tiefer als Sografi, Rossi und Greppi, ja selbst als Willi steht, nach Ticozzi, der Venetianer Francesco Avelloni (1756—1837), wegen seiner kleinen Statur il poetino genannt, ein Schauspieler und Theaterdichter, der über sechshundert Stücke — Lustspiele, sentimentale Komödien, historische Dramen oder vielmehr Melodrame und allegorische Schauspiele — geschrieben haben soll, die jetzt alle total vergessen sind. Er hatte Phantasie und Witz, war nicht ungeschickt in der Charakterzeichnung und dramatischen Technik und manche lebhaft bewegte Szene ist ihm gelungen. Aber die Handlung ist bei ihm gewöhnlich höchst unwahrscheinlich, der Dialog der vornehmen und gebildeten Personen ordinär und plebejisch. Wie er die Länder nicht kannte, in die er die Handlung seiner Stücke verlegte, die Geschichte nicht kannte und historische Dramen schrieb, so schilderte er auch die vornehme und gebildete Gesellschaft Italiens, in der er nicht verkehrte, in der ungeschicktesten Weise, und gewöhnlich mit demokratischer Tendenz den höhern Ständen die lächerlichen oder verächtlichen Rollen zuteilend. Doch thut ihm Sismondi zu viel Ehre an, wenn er ihn deshalb mit Beaumarchais vergleicht.

Von seinen Stücken mit grellen Effekten, die ihrer Zeit bei der Aufführung vielen Beifall fanden, war das in vierzehn

Tagen geschriebene „Giulio assassino“ das berühmteste und vielleicht das an nervenerschütternden Szenen reichste. Unter seinen Lustspielen ist vielleicht das beste „Malgenio e buoncuore“, das eine entfernte Aehnlichkeit mit Goldoni's Bourru bienfaisant hat.

Eine Spezialität Avelloni's waren die seinerzeit beliebten allegorischen Stücke. Für das beste derselben wird „Le vertigini del secolo“ gehalten, dem dieselbe Idee wie Grillparzers „Der Traum ein Leben“ zu Grunde liegt. Aber wie einfach und zweckmäßig ist die Handlung beim deutschen Dichter, wie überladen und ermüdend beim Venetianer, mit seinen überzahlreichen allegorischen Personen: Thorheit, Laune, Gelüste, Mode, Hoffnung, Schande, drei verschiedenen Arten der Liebe, vier Luftschlössern u. s. w.!



Drittes Kapitel.

Das Musikdrama.

---

1. Vorgänger Metastasio's.

Während das vorgoldonianische Lustspiel und die Tragödien der Martelli und Conti außerhalb Italiens nur wenig bekannt waren, hatte das auf durchaus nationaler Grundlage beruhende Musikdrama schon im siebzehnten Jahrhundert die italienische dramatische Litteratur ins Ausland getragen und sich an manchen Höfen Europas einen Ehrenplatz erworben. Donato Cupeda († 1707), Nicola Minato (bis 1701 in Wien), Bernardoni und Stampiglia hatten als wohlbesoldete kaiserliche Hofpoeten pflichtgemäß für das Wiener Hoftheater ihre Dramen geliefert, während dort auch die Musikdramen anderer italienischer Dichter aufgeführt wurden. Mit Recht sagte A. Biaggi (Vita italiana nel Cinquecento S. 616), daß das Musikdrama mehr als zwei Jahrhunderte lang ein beneideter Ruhmestitel Italiens war und dabei auch viel Geld ins Land brachte.

Pietro Antonio Bernardoni, geboren 1672 im Modenesischen, von 1701 bis 1708 mit 600 Gulden besoldeter kaiserlicher Hofdichter, hat außer einigen regelmäßigen, in trivialer Sprache geschriebenen, entsetzlich langweiligen fünfaktigen Tragödien ungefähr zwei Dutzend Musikdramen und Festspiele geschrieben, die, wenn sie auch nicht das ihnen von Zeno und Muratori gespendete reiche Lob verdienen, doch manches Gute enthalten.

Sein „Getröſteter Danubius“, während des ſpaniſchen Erbfolge=kriegeſ geſchrieben, iſt ein glänzendes, mannhaftes Plaidoyer für den Frieden. Intereſſant iſt ſein „Arminius“, deſſen Handlung nicht während oder vor der Teutoburger Schlacht, ſondern während des Rachezugs des Germanicus vor ſich geht: Hermann bietet dem römiſchen Feldherrn als Löſegeld für die gefangene Thusnelda die bei der Niederlage des Varus erbeuteten römiſchen Adler und Feldzeichen. Germanicus verlangt aber den Abfall Hermanns von den anderen Deutſchen und ſeine Allianz mit Rom als Preis. Da der Cheruskerfürſt ſchwankt, ermahnt ihn Thusnelda, ihre Freiheit nicht ſo teuer zu bezahlen. Der bewundernde Römer ſchenkt ihr hierauf die Freiheit, die ſie mit den Worten

„Du biſt mein Befreier, aber doch Tyrann“

annimmt. Hermann, der am Anfange des Stückes als bitten=der Verliebter zu Germanicus geſagt hatte:

„Wenn je dein Herz gerührt ſüße Lieb'
Schenk Mitleid mir, dem Liebenden“,

zeigt ſich am Schluß als tapferer Deutſcher, der den Unter=gang der römiſchen Herrſchaft prophezeit und die Kaiſer aus Habsburgs Stamm als „deutſche Helden“ verkündet.

Von Bernardoni's größern Dramen iſt „Julius Cäſar in Turin“ das beſte. Wir intereſſiren uns für die handelnden Perſonen, lächeln manchmal bei den Späßen des luſtigen Dieners Gilbo und begrüßen mit Freude den ſchwachen Ver=ſuch, mit Ismene eine naive Liebhaberin neben den Heldinnen des Muſikdramas auftreten zu laſſen. Daß Cäſar ſeine als Mann verkleidete Braut Calpurnia während des ganzen Stückes nicht erkennt, kommt uns wohl etwas ſonderbar vor; aber da dieſe junge Dame auf offener Szene einen Bären tötet, ſo wird ſeine Kurzſichtigkeit begreiflicher.

Die Sprache iſt in Bernardoni's Dramen ziemlich einfach, meiſtens ohne Schwulſt. Die Arien ſind wenig melodiös und enthalten nur ſelten die bei den ſpätern Muſikdramendichtern

beliebten Gleichnisse. Er hat auch erotische, religiöse und politische Gedichte verfaßt, welche 1705 in Wien schon in zweiter Auflage erschienen sind. In seinen Liebesgedichten drückt er gewöhnlich gesuchte und seltsame Gedanken in geschraubter Sprache aus und wiederholt oft endlos dasselbe Motiv. So giebt er z. B. auf zwölf Quartseiten Sonette auf die Abwesenheit seiner Geliebten. Doch findet sich bei ihm hie und da auch manches Schöne, und das Gedicht auf den Geburtsort der Geliebten drückt tiefes, echtes Gefühl in schöner Sprache aus. Geringwertig sind seine religiösen, am besten die politischen Gedichte, die meistens von deutsch-österreichischem Patriotismus und Franzosenhaß beseelt sind. Ihre Sprache ist rein und einfach, ja manchmal gar zu einfach und nahezu prosaisch.

Der Römer Silvio Stampiglia (1664—1725) hat mit Oratorien und Sonetten begonnen, war dann Theaterdichter des Vicekönigs von Neapel von 1696—1702, des Erbgroßherzogs von Toscana von 1703—1705, endlich von 1706—1718 kaiserlicher Hofpoet in Wien mit einem Gehalte von 1440 Gulden. In seinen letzten Lebensjahren diente er als Sekretär beim Herzog von Ottajano in Neapel. Er hat im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts ungefähr ein Dutzend Dramen geschrieben, welche besonders in Neapel großen Beifall fanden, wo sie auch am Anfange des dritten Jahrzehntes wieder ins Repertoire aufgenommen wurden. Einige sind auch in London aufgeführt worden. Ihre Stoffe sind größtenteils aus der römischen Geschichte entnommen und sie enthalten weniger Geschmacklosigkeiten und Ungeheuerlichkeiten als die seiner Vorgänger. In dem zuerst 1697 aufgeführten „Sturz der Decemviren“ (Appius Claudius), das seinen Zeitgenossen als sein bestes Stück galt, kommt freilich noch ein Jahrmarkt mit illuminierten Buden vor, was ihm Metastasio noch ein halbes Jahrhundert später nicht verzeihen konnte. Mit dieser bunten Ausstattung harmoniert der farblose trockene Stil wenig; auch sind seine Arien wenig musikalisch.

In Dresden, wohin er vierzehnjährig mit seinem Vater, dem Kapellmeister gekommen war, wirkte seit 1688 der 1672 in Padua geborene Stephan Benedict **Pallavicini** als kurfürstlich sächsischer mit 500 Thalern besoldeter „Poet in der italienischen Sprache". Nach seinem von M. Fürstenau in „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen" (I, 304) mitgeteilten Anstellungsdekret hatte er, „so oft gnädigst verlangt wird, Italienische Opern von guter Invention und zierlichen, darzu schicklichen Redensarten nach seinem besten Verstande und Vermögen zu verfassen, auch immer mehr und mehr darinnen zur Perfektion zu gelangen, möglichstes Studium anzuwenden . . . . und also an Fleiß und unverdrossener Vorsorge nichts ermangeln lassen, damit die gnädigste Herrschaft sowohl sattsames Vergnügen als bei hohen Verständigen und zumal fremden Zuschauern Ruhm und Ehre vor die großen angewendeten Kosten erlangen mögen."

Man ersieht aus diesem Dekret auch, wie sehr der Dichter damals dem Komponisten nachstand und welch großes Gewicht auf die Ausstattung und die Maschinerie gelegt wurde. Der Einfluß Zeno's und mehr noch der Einfluß Metastasio's schafften hier Wandel, aber am Ende des achtzehnten Jahrhunderts kam man wieder zu den Verhältnissen am Ende des siebzehnten zurück.

Der sechzehnjährige Hofpoet hat schon in seinem ersten Amtsjahre seine „Antiope" auf die Bühne gebracht, der noch mehrere andere Musikdramen folgten, bei denen Musik und Ausstattung viel wichtiger und wertvoller als der Text waren. Unterhaltender scheinen seine komischen Opern „Calandro" und „Don Quichote" gewesen zu sein. Er hatte mehr Fleiß als Phantasie und war, wie Algarotti in seiner Biographie (Opere VI, 317—37) sagt, von Natur Philosoph und ward Dichter durch Studium. Ein von B. Croce mitgeteilter Bericht aus Dresden nennt ihn uomo di somma erudizione, ma non troppo felice nel verso. Er hat Locke's Schrift über Erziehung aus

dem Englischen und die Oden des Horaz übersetzt und ist letztere Uebersetzung ihrer Zeit sehr gelobt worden.

Nach dem Tode des Kurfürsten Johann Georg IV., trat Pallavicini in die Dienste des Kurfürsten der Pfalz, dann wieder 1718 in sächsische Dienste, wurde zeitweilig auch in der Diplomatie verwendet, erhielt von August II. den Ratstitel und ist 1742 in Dresden gestorben.

Wie bereits oben erwähnt wurde, hat der Historiker und Kritiker Apostolo Zeno sich auch als Verfasser von Musikdramen einen guten Ruf erworben. Er war in keinem Fache ein genialer, neue Pfade weisender Erfinder, nur ein besonnener, vorsichtiger Reformator. Den Spuren des Euripides und der französischen Tragiker folgend, reinigte er das Musikdrama von dem Schwulst und Unsinn des siebzehnten Jahrhunderts und bahnte den Weg für Metastasio. Wir finden zwar schon bei Bernardoni und Stampiglia Anläufe zum Bessern, aber es sind doch nur vereinzelte zufällige Symptome einer Besserung. Erst Zeno geht systematisch und mit bestimmter Absicht vor und übertrifft seine Vorgänger sowohl durch den Gehalt, als, was auch von Bedeutung ist, durch die Zahl seiner Dramen, deren er ein halbes Hundert geschrieben hat und von denen im vorigen Jahrhundert mehrere Auflagen erschienen sind. Einige wurden auch ins Französische übersetzt.

Freilich, ein Dichter von Gottes Gnaden war er nicht, und wie sein nüchterner gesunder Verstand und seine ehrliche Selbstkritik ihn vor den geschmacklosen Verirrungen seiner Vorgänger bewahrten, so hinderten sie ihn auch an jedem genialen Hinwegsetzen über die herkömmlichen Schranken. Der Kanon des Musikdramas, wie er ihn einmal festgestellt hatte, blieb ihm stets heilig und unverletzlich. Er beobachtete stets die Regel der Einheit der Handlung, seltener die des Ortes und suchte die Einheit der Charaktere möglichst zu bewahren. Seine Dramen haben fast alle drei Akte, von denen der erste und zweite stets mit einer von einer Hauptperson gesungenen Arie schließen, die

eine Stimmung ausdrückt, ein Gleichnis oder eine moralische Sentenz enthält. Der dritte Akt schließt mit einem Chor- oder Ensemblegesang der auf der Bühne befindlichen Personen. Dagegen hat er die bei seinen Vorgängern in Mitte der Akte häufig vorkommenden Arien stark reduziert. Seine Sprache ist einfach, klar, ohne besondern Schmuck, ohne sklavische Abhängigkeit von den Vorschriften der Crusca, erhebt sich nie zu höherm Schwung, sinkt aber auch nie zur Gemeinheit herab. Es fehlt ihr der Wohllaut Metastasio's, wie auch Zeno selbst zugab, daß er von Musik nicht viel verstand. Und hie und da findet man bei ihm auch noch einen geschraubten oder falschen Wortwitz (Concetto) im Style des siebzehnten Jahrhunderts.

Der Inhalt seiner Dramen ist mit wenigen Ausnahmen historisch, das heißt was man damals unter historisch verstand, unter Benutzung oft sehr trüber Quellen und mit geringer Beachtung des Zeit- und Lokalkostüms. Und dies selbst in den Stücken aus dem römischen und griechischen Altertum, das doch der gelehrte und vielbelesene Zeno hätte besser kennen sollen. Dazu kommt dann der unvermeidliche Liebeshandel, oft sogar mehrere, deren Träger gewöhnlich die historischen Personen, seltener erfundene sind, und endlich der unvermeidliche gute Ausgang mit einer oder mehreren Hochzeiten. Ließ sich ein historischer Stoff nicht in solcher Weise bearbeiten, so verzichtete Zeno lieber auf ihn.

Die Verwicklung entsteht häufig durch das Uebers-kreuz-Verlieben, wie es sich schon in dramatischen Dichtungen des sechzehnten Jahrhunderts, besonders in den Hirtendramen, wie Sacrificio Beccari's, Aminta und Pastor fido findet. Mitunter sind zwei Männer in eine Frau oder zwei Frauen in einen Mann verliebt. So sind im „Hamlet", einem seiner sonderbarsten Stücke, das er geschrieben hat, ohne etwas von Shakespeare zu wissen, zwei Prinzessinnen in den Dänenprinzen, der König zuerst in die eine, dann in die andere dieser Prinzessinnen verliebt. Hamlet und General Waldemar lieben wieder

beide eine der Prinzessinnen. In der „Semiramis" sind Ninus und Aliso in die Titelheldin, diese nacheinander in Aliso, Memnon und Ninus, Memnon und Arbaces in Belisa verliebt. In „Meride e Selinunte" hat Zeno die bekannte rührend einfache Erzählung, die den Inhalt von Schillers „Bürgschaft" bildet, durch Hinzufügung eines Rattenkönigs von Liebschaften — Dionisio und Nicandro lieben Areta, Areta liebt Selinunte, Selinunte, Meride und Timocrate lieben Ericlea — ganz entstellt. Uebrigens entsprach dies dem Geschmacke seiner Zeit auch außerhalb Italiens. Addison brachte in seinem Cato, zu dem er die Anregung von einem 1701 in Venedig aufgeführten Musikdrama empfing, zwei verliebte Dämchen auf die Bühne und ein deutscher Dramatiker that sich viel darauf zu gut, daß er in seinem Masaniello „den zarten Gemütern zu Gefallen eine zwiefach verworrene Liebesintrigue eingeflochten habe".

Die Lösung wird wieder dadurch erleichtert, daß diese Passionen sehr leicht von einem auf den andern übertragen, umgetauscht oder großmütig geopfert werden. Im „Costantino" heiraten Flavia und Licinio einander, obwohl Beide in Andere verliebt sind und gleich nach der Verlobung gebärden sie sich wie heiß Verliebte, girren einander mit mia pace, dolce mio bene u. s. w. an. Ebenso überträgt Ellenia, im „Pirro", von einem Liebhaber abgewiesen, ihre Zärtlichkeit im Fluge auf einen andern und droht dem Freier, den sie abgewiesen, ihn höchst eigenhändig zu ermorden, wenn er es wagen sollte, sich bei ihrem Vater zu beklagen. In den „Rivali generosi" wirft Elpidia ihrem Liebhaber, der sie dem Rivalen abtritt, vor, wie er es leiden könne, „daß einem Anderen gehören soll dieses Haar, dieser Busen — —, es ihm überlassend, sich das mit Gedankenstrichen Angedeutete hinzuzudenken.

Manchmal kommen Prinzessinnen mit Waffenmacht, um ihren ungetreuen Liebhaber zum Verzicht auf eine andere Geliebte zu zwingen, wie in dem seiner Zeit vielbewunderten „Lucio Vero", oder sie kommen nach dem Muster spanischer Dramen-

heldinnen als Männer verkleidet an den feindlichen Hof, um den ungetreuen Liebhaber zu suchen, während andere sich rühmen, den Liebhaber leicht betrügen zu können. Verloren gegangene oder in niederm Stande verborgene Prinzen werden aufgefunden und wiedererkannt oder treiben sich unter falschem Namen im feindlichen Lager herum. Die Charaktere bewegen sich meist in Extremen von Großmut, riesiger Heldengröße, besonders in den Römerdramen mitunter zur Karikatur übertrieben, und Selbstaufopferung einerseits, von Grausamkeit, Niederträchtigkeit und Falschheit andererseits. Und am Ende wird stets die Tugend belohnt. Mitunter werden aber auch die als gut und edel gedachten Personen zu Verrätern und Mördern von Unschuldigen, wie im „Sesostris“ und in „Astarte“, mit der fadenscheinigen Entschuldigung: „der Sohn eines Tyrannen ist immer des Todes würdig“. Es ist jedoch zu bemerken, daß diese beiden Stücke gemeinsame Arbeit von Zeno und Pariati sind.

Das beste Stück des Ersteren ist „Atenaide“, dessen Personen unsere Teilnahme erregen und auf den Ausgang gespannt machen. Freilich wird dies zum Teil durch den Kunstgriff bewirkt, die Personen einander nicht ausreden zu lassen. Sie ergehen sich zumeist in unbestimmten doppelsinnigen Reden, und wie eine endlich das entscheidende aufklärende Wort aussprechen will, wird sie von der andern unterbrochen oder diese läuft davon, um nicht weiter zu hören. Noch ein Wort, und das Mißverständnis wäre beseitigt, der glückliche Schluß schon im zweiten Akt herbeigeführt. Aber man mußte ja einen dritten Akt haben.

Mittelgute Stücke sind: „Ifigenia“ nach Racine, „Mitridate“ nach De la Motte, „Temistocle“, „Pirro“, „Merope“, „Ormisda“, „Eumene“, „Euristeo“, dessen Ausstattung bei der Aufführung in Wien (1724) hunderttausend Gulden kostete, und „Andromaca“. Besonders gelungen ist in letzterm die Episode der Entführung des kleinen Telemach durch Andromache, die zu einigen spannenden Szenen Veranlassung giebt. Alle

übrigen Stücke stehen mehr oder minder tief unter der Mittelmäßigkeit; ja mitunter hat Zeno das Gute seiner Quellen oder Vorlagen verdorben. So läßt er in seiner „Griselda" den Gatten, den er zum Könige von Sizilien macht, nach fünfzehnjähriger Ehe die Frau nur deshalb verstoßen, weil seine Vasallen die Niedriggeborene nicht als Königin dulden wollen. Und dann lassen sich diese stolzen Edelleute wieder durch ihre Geduld und Demut mit ihrer bäuerlichen Herkunft versöhnen, obwohl sie doch im Laufe der fünfzehn Jahre schon genug Gelegenheit hatten, diese ihre Eigenschaften kennen zu lernen. So erscheinen die der Königin auferlegten Qualen ganz ungenügend motiviert und verletzen unser Gefühl mehr als der seltsame Einfall des Markgrafen (in Boccaccio's Novelle) die Geduld seiner Frau zu prüfen. Die von Zeno hinzuerfundene Motivierung — die Intriguen des in Griselda verliebten Otto — macht die Sache noch ärger.

„Venceslao" ist, wie Zeno selbst angiebt, nach Rotrou's „Venceslas", der wieder eine Nachahmung von Rojas' No hay ser padre siendo Rey ist. Er hat die Fehler Rotrou's noch verschlimmert, indem bei ihm der Prinz Casimiro (Ladislas beim Franzosen) nicht blos leidenschaftlich und blutgierig, sondern auch ein Lügner und Verführer ist. Um so mehr verletzt uns sein glückliches Ende, nachdem er seinen unschuldigen, liebenswürdigen Bruder ermordet hat. Höchst unwahrscheinlich ist die plötzliche Umwandlung im Charakter Casimiro's und ganz überflüssig die Zugabe der in Männerkleidern ihrem ungetreuen Liebhaber nachlaufenden lithauischen Königin Lucinda, die sich sogar in einen Zweikampf mit ihm einläßt. Aber das Stück mußte ja mit einer Heirat schließen und der Zweikampf gab Gelegenheit zu prunkvoller Inszenierung.

In „Sirita" hat Zeno das aus Moreto's köstlichem El desden con el desden genommene Motiv in höchst plumper Weise benutzt und die Handlung nach dem fernen Norden verlegt, wozu er, nach seiner Angabe, das „Historische" aus Saxo

Grammaticus genommen hat. Er nahm seine Stoffe meistens direkt aus den Geschichtswerken, benutzte aber dabei oft neben dem Rohstoff auch das Kunstprodukt, zu dem andere Dramatiker sie schon früher verarbeitet hatten. Daher studierte er fleißig die ältere dramatische Litteratur und gab einmal von Wien aus seinem Bruder in Venedig den Auftrag, ihm zwei Dutzend spanische oder italienische Dramen einzukaufen, aber ernsten und vornehmen Inhalts, deren Hauptpersonen nur Könige, Prinzen und ihresgleichen sein durften, „denn ich brauche sie für den Dienst des Kaisers".

So ward das Dichten bei ihm mitunter zu handwerksmäßiger Thätigkeit und er arbeitete wie ein Schneider nach Maß, verlangte von seinem Auftraggeber die Angabe der gewünschten Personenzahl, der Szenenveränderungen und was sonst noch nötig sei. Daher kam es auch, daß ihm die dramatische Produktion lästig ward, daß er sie als drückende Lohnarbeit empfand und sich, trotz der guten Bezahlung, nach Erlösung von ihr sehnte. Wenn er aber im Alter so that, als ob er seinen Dramen nur sehr geringen Wert beilege, ja sich ihrer schäme und sie geschrieben zu haben bereue, während er seine Oratorientexte rühmte und für viel wertvoller erklärte, so war dies nur Folge seiner mit dem Alter zunehmenden Frömmigkeit. Er war auch nicht ohne Eifersucht auf Metastasio, der sich doch stets anerkennend und rücksichtsvoll über ihn äußerte und auch nicht so gleichgiltig in Bezug auf die Gozzi'sche Ausgabe seiner Dramen, wie er sich anstellte. Uebrigens sind seine Oratorien wohl sehr erbaulich und korrekt katholisch, bestehen aber zum großen Teil aus Stellen der Heiligen Schrift, deren erhabene Einfachheit er nicht immer bewahrte. Daß er die allegorischen Personen der älteren kirchlichen Dramen wegließ, kann auch nicht als Verbesserung betrachtet werden. Doch ist es ihm im Giuseppe gelungen, rührende Töne anzuschlagen und unser Interesse zu erregen. Recht gut sind auch Sisara, Il Batista und Daniello.

Obwohl vier Jahre älter als Zeno kann der 1665 in Reggio geborene Pietro **Pariati**, dessen Vater eigentlich Belle-ville hieß, als dessen Schüler betrachtet werden. Er hatte in seiner Heimat die Rechte studiert und den Doctorgrad erworben. Dann ging er 1696 als Sekretär des modenesischen Gesandten, Marchese Rangone, nach Madrid, wo er sich durch seine schlechte Aufführung, die von seinen Feinden dem Herzog Rinaldo, wie es scheint, mit starker Uebertreibung geschildert wurde, dessen Ungnade im höchsten Maße zuzog. Kaum von Spanien zurückgekehrt, wurde er eingekerkert und zwei Jahre in sehr strenger Haft gehalten. Ende 1699 freigelassen, ging er nach Venedig, um von seiner Feder zu leben. Dort ward er mit Zeno bekannt, der schon ein beliebter dramatischer Dichter war und sich gern des armen talentierten Anfängers annahm. Er benutzte ihn als Mitarbeiter bei seinen Musikdramen, in der Weise, daß er selbst den Plan entwarf, Pariati einen größern oder geringern Teil der Ausarbeitung besorgte. Auf diese Weise verfertigten sie bis 1711 ein Dutzend Musikdramen, darunter den sonderbaren „Hamlet". Doch konnte Pariati schon 1703 ganz allein ein Drama „Regner", verfassen, über das sich Zeno mit dem Stolze eines Lehrers auf einen begabten Schüler aussprach. Später hat dieser noch einige andere Dramen selbständig verfaßt, und diese fanden so vielen Beifall, daß er 1714 als „kaiserlicher Kammerdichter" nach Wien berufen wurde. Dort schrieb er noch ein weiteres Dutzend Musikdramen allein, und als Zeno als Hofdichter dahin kam, mit diesem gemeinschaftlich „Alexander in Sidon" und den entsetzlichen, komisch gemeinten aber nur albernen „Don Chisciotte". Auch nachdem Zeno Wien verlassen hatte blieb Pariati dort, wo er 1733 gestorben ist.

Er hat das Verdienst neben Zeno zur Reinigung und Hebung des Musikdramas beigetragen zu haben, steht ihm aber sonst in jeder Beziehung nach. Auch machte er dem Ausstattungsunwesen und den Künsten des Theatermaschinisten noch

größere Konzessionen als dieser, wie denn der Text seiner 1716 in Wien aufgeführten „Angelica" fast nur als Beigabe zu den Ballets, der Musik und den Verwandlungen erscheint. Die Sprache ist in diesem Stück ziemlich einfach und prosaisch, die Liebesscenen kühl und nüchtern, die Arien wenig musikalisch und die in ihnen vorkommenden Gleichnisse oft ziemlich hinkend. Doch findet sich auch manches Hübsche, so z. B. der Chor der Geister am Ende des ersten Aktes.

Pariati besaß etwas, was dem ernsten Zeno fehlte: ein, freilich recht schwaches, komisches Talent, von dem sich unserm Geschmack wenig zusagende Proben im „Alessandro" und im „Don Chisciotte" finden. In seinem tragikomischen Drama „Archelas rè di Cappadocia" versuchte er sich sogar in politischer Satire. Aber man müßte die damaligen Verhältnisse am Hofe von Modena sehr genau kennen, um die Anspielungen zu verstehen. Auch ist das Stück voll niedriger Komik und die Handlung sehr konfus. Man weiß nicht recht, warum der König Archelaus sich verrückt stellt und warum er wieder vernünftig wird. Das Stück hat keinen rechten Schluß und könnte in dieser Weise noch weitere fünf Akte haben.

2. Metastasio.

In dem Kampfe der litterarischen Parteien blieb ein Mann stets unangefochten und unversehrt. Die Reformer und die „Jungen" bekämpften die verknöcherten Klassicisten, die Arkadier verabscheuten die Schüler Marino's, die Frommen verdammten die leichtfertigen Anakreontiker und Erotiker. Im Theater kämpfte Chiari gegen Goldoni, Gozzi gegen Chiari und Goldoni; Gravina donnerte gegen die entartete Tragödie, und Sergardi machte sich über Gravina lustig; Parini verspottete den national-ökonomischen Eifer Verri's, und Verri tadelte Parini's Mattino; Baretti schimpfte auf Goldoni's Komödien, erklärte das Caffé der Verri für wertloses Zeug, und Alessandro Verri nannte Baretti eine Kanaille, die ihrem Vaterlande Schande mache.

Nur vor Metastasio machen Alle ihre respektvolle Verbeugung, in ihm verehrten Alle den Mann, der den Ruhm der italienischen Poesie in Europa aufrecht erhielt. Selbst der junge Alfieri blickte zu ihm empor und fand an dem großen Dichter nur die Höflingsmanieren nicht nach seinem Geschmack.

Alle Akademien wollten ihn zu ihrem Mitgliede haben, von allen Seiten wurde er besungen und bekomplimentiert; man prägte Medaillen auf ihn, und ein Abate Golt verglich ihn in einem Gedicht mit Shakespeare. Alessandro Verri pries „den süßen Wohllaut der Verse, den gefühlvollen Inhalt der Dramen des von Groß und Klein, von Gelehrten und Ungebildeten gleich bewunderten Meisters, dessen Werke so lange leben werden als Empfindung für Edles leben wird". (Notti romane II. 6). Calsabigi suchte in einer langen Abhandlung zu beweisen, daß Metastasio's Dramen bei Weglassung der Musik regelmäßige vollkommene Tragödien mit moralischer Tendenz seien, so gut, wenn nicht besser als die Racine's, in Bezug auf Stil und poetischen Gehalt von höchster Vollkommenheit, im Dialog alle andern dramatischen Werke übertreffend. Ja, er bewunderte sogar die richtige, historisch wahre Charakterzeichnung seiner Griechen und Römer. Der Allerweltstadler Baretti hatte nur für Metastasio ungeteiltes Lob und erklärte, daß es wohl hie und da gelingen könne, eine Stelle aus Dante, Petrarca oder Ariosto nachzuahmen, daß aber Metastasio ganz unnachahmlich und unerreichbar sei, daß die verhältnismäßig gelungensten Nachahmungen selbst seinen schwächsten Dramen nachstünden. Er rühmte die Natürlichkeit und Klarheit seiner Verse, die bei all' ihrer Schönheit so einfach erscheinen, daß Jeder glaube, es ebenso machen zu können und man erst durch einen Versuch erfahre, wie unnachahmlich sie seien. „Nur Metastasio verstehe es, bis in die tiefsten Falten des menschlichen Herzens zu dringen, die Leidenschaften so ergreifend darzustellen, daß die Hörer zu Thränen gezwungen würden, und dabei verbinde er die größte Erhabenheit, die reichste Phantasie mit dem feinsten Zartsinn und moralischer Reinheit."

Als demütiger Schüler legte der junge Monti dem hochverehrten unerreichbaren Meister, „dem nur ein Rousseau, wenn er mehr Dichter als Philosoph sein wollte, vielleicht einigermaßen nahe kommen könnte", seine Dichtungen zur Beurteilung vor. „Wer könnte", schrieb er ihm, „je hoffen, das göttliche Feuer des Dichters des Themistokles, des Demetrius und der Olympia zu besitzen, von den unvergleichlichen Oratorien zu schweigen, welche den Untergang der Welt überleben werden; denn die Engel werden sie auswendig lernen, wenn sie es nicht schon gethan haben."

Metastasio war die Verkörperung des dramatisch-musikalischen Genius der Nation, der Repräsentant der italienischen Poesie im Auslande. In Rom geboren, in Neapel zum Dichter gebildet, in Wien ein halbes Jahrhundert verlebend, gehörte er keiner Gegend Italiens besonders an. Er war eben der ideale Italiener, italienischer als der Piemontese Alfieri und als der Venetianer Goldoni. Er verdrängte fast sein verehrtes Vorbild, den Sänger des Befreiten Jerusalem aus dem Andenken seines Volkes:

> „Wo sonst von Erminia man hörte singen
> Aus „Titus" jetzt und „Xerxes" Verse nur erklingen

sang damals Bertola.

Und es waren nicht blos die Italiener, welche ihren Landsmann so bewunderten und verherrlichten. Weit über die Grenzen des Landes hinaus ist sein Ruhm gedrungen und mit ihm die Kenntnis und Bewunderung italienischer Poesie. In Petersburg und Madrid, in Wien und London spielte man seine Dramen; wo man von Goldoni und Gozzi, von Conti und Martelli kaum etwas wußte, sang man Metastasio's Verse, nahm den lebhaftesten Anteil an dem Schicksal seiner Bühnengestalten. Ein Brasilianer schrieb ihm, daß seine Dramen in Südamerika von Menschen bewundert wurden, die nicht einmal wußten, daß es eine Stadt Wien in der Welt gebe.

Und es waren nicht blos die Theaterbesucher, die leicht

gerührten jungen Frauen, welche in ihm einen der größten Dichter der Welt sahen. Die gewichtigsten Kritiker Europas, die Geistesheroen der Zeit stimmten in das allgemeine Lob ein. Herder sagte von ihm: „Zeige man ein singbares Wort, das er nicht und zwar auf der besten Stelle gebraucht, eine unsingbare Wendung, die er nicht gemildert oder vermieden hätte! Auch aus der menschlichen Seele, aus Fabel und Geschichte zog er jeden singbaren Gegenstand, jede melodische Gesinnung und Empfindung auf die zierlichste Weise hervor und wußte sie zu einem musikalischen Sentiment im zartesten und vollesten Ausdruck zu bilden. Jede Arie des Metastasio ist gleichsam ein poetisch-musikalischer Kanon worden."

Voltaire bewunderte besonders seinen Titus und sagte von zwei Scenen desselben, sie seien dem Schönsten, was Griechenland hervorgebracht hat, gleich, wenn nicht schöner, eines Corneille, der nicht deklamiert, eines nicht schwächlichen Racine würdig. Rousseau nannte ihn „le seul poëte du coeur, le seul génie fait pour émouvoir par le charme de l'harmonie poêtique et musicale". Oliver Goldsmith wunderte sich, wie man überhaupt andere Musikdramen als die Metastasio's aufführen könne, denn bei ihm allein finden Geist und Gehör Befriedigung, und sein Name auf dem Theaterzettel verbürge stets ein volles Haus.

Suchen wir nun nach dem, was außer dem innern Werte von Metastasio's Werken diese allgemeine Bewunderung hervorrief, so finden wir es in seiner geistigen Uebereinstimmung mit der Gesellschaft seiner Zeit, deren vollkommener Ausdruck er war und in seiner Stellung auf dem Gipfel einer langen aufsteigenden Entwicklungsreihe. Nicht mit Unrecht nannte ihn De Sanctis den letzten großen Dichter der altgewordenen Litteratur. Was vor ihm an Musikdramen geschaffen wurde, hat er verdunkelt, was nach ihm kam war zu schwach um gegen den geänderten Geschmack, gegen die Ungunst der Zeit zu kämpfen. Und gerade was ihm bei der Nachwelt am meisten geschadet hat — die

Oberflächlichkeit, das Vermeiden tragischer Katastrophen, der Optimismus, die bei Vermeidung aller äußerlichen Unanständigkeit etwas laxe Moral, das salongemäße Benehmen aller seiner dramatischen Figuren selbst in den leidenschaftlichsten, erregtesten Scenen, mit einem Worte das Höfische, conventionell Vornehme, verbunden mit einer sich stets maßvoll äußernden schönen Sentimentalität — machten ihn zum Liebling der vornehmen Gesellschaft seiner Zeit, die gewaltige, zerstörende Leidenschaften und unversöhnliche Kontraste scheute. Und wieder, die unvergleichliche Großmut, die übermenschliche Tugend seiner Helden, die grell beleuchtete Niederträchtigkeit seiner Bösewichter, die doch wieder von den Edlen und Tugendhaften überwunden und meistens gebessert wurden, sicherten ihm den Beifall des naivern Publikums der niedern Klassen. Den gelehrten Kritikern gefiel wieder die Korrektheit seiner Sprache und seines Versbaues, die im Vergleich mit seinen Vorgängern so klassische Einfachheit seiner Dramen, sein Streben mit ihnen ein dem griechischen Muster nahekommendes Drama der modernen Bühne zu schenken.

Seiner Dichtung diesen Charakter zu verleihen, haben Naturanlage, Erziehung und Umgebung in gleicher Weise beigetragen. Es war eine selten vorkommende Vereinigung von drei Ursachen, welche als schönes Resultat die dichterische Persönlichkeit Metastasio's hervorbrachten. Seine Jugendgeschichte hat manche Aehnlichkeit mit der Boccaccio's. Wie dieser zeigte er früh seine Begabung, improvisierte als Kind Verse, und ward, zum Juristen erzogen, wie dieser, schon in der Jugend Dichter. Und wie der unübertreffliche Erzähler der Hundert Novellen so hat auch der geniale musikalische Dramatiker sein Talent zuerst unter dem lachenden Himmel Neapels, unter der Gunst einer schönen Frau entfaltet.

Pietro Trapassi wurde am 3. Januar 1698 in Rom geboren, wo sein aus Assisi stammender Vater, der einen kleinen Kramladen hatte, aus dem Sohne einen fleißigen Handwerker machen wollte. Aber als Kind von elf Jahren erregte er mit

seiner Gabe der Improvisation und seinem angenehmen Aeußern die Aufmerksamkeit des gelehrten Juristen Gravina, der bald das in ihm steckende Talent entdeckte und die Sorge für seine Ausbildung übernahm. Er gab ihm, Trapassi ins Griechische übersetzend, den Namen Metastasio, sandte ihn zu seinem eigenen Lehrer Caroprese und sorgte durch neun Jahre für alle seine Bedürfnisse. Der kleine Trapassi sollte Jurist werden, aber kein handwerksmäßiger, blos nach Erwerb trachtender, sondern, nach Gravina's System ein philosophisch gebildeter, mit den alten Klassikern wohl vertrauter Jurist, der auch eine Tragödie nach den Lehren seines Gönners schreiben könnte.

In Scalea, auf großgriechischem Boden, verbrachte der junge Metastasio herrliche Tage, an die er noch im hohen Alter mit Sehnsucht zurückdachte, und dort ward er von dem verehrten Caroprese in der cartesischen Philosophie unterrichtet. Gravina muß sich wohl gefreut haben, als der Vierzehnjährige ihm sein Erstlingswerk, die Tragödie „Giustino“ vorlegte, aber die weitern Erfolge seines Schützlings hat er nicht erlebt, denn er starb schon 1718, ihm einen großen Teil seines Vermögens hinterlassend.

Metastasio war schon 1715, wenn nicht früher, wieder in Rom, wo er von dem Consistorialadvokaten Prosper Lambertini, dem nachmaligen Papst Benedikt XIV. in die Rechtspraxis eingeführt wurde und wo er auch die vier niedern geistlichen Weihen erhielt. Nach dem Tode Gravina's begab er sich nach Neapel um sich im Bureau eines Advokaten weiter auszubilden.

Was ihn von Rom fortgetrieben hat, ist nicht klar. Von seinen ältern Biographen wird erzählt, daß er in kurzer Zeit das von Gravina geerbte Vermögen durchgebracht hat und dadurch genötigt war, in die Dienste des Advokaten Castagnola zu treten, um sich für die juristische Laufbahn auszubilden, daß er diesem versprechen mußte, der Poesie zu entsagen und daß deshalb sein Erstlingswerk Gli orti esperidi anonym aufgeführt wurde. Letzteres ist jedenfalls unrichtig und auch die andern

jenen Abschnitt seines Lebens betreffenden Anekdoten verdienen nicht viel Glauben. Ob er das Erbe wirklich in Rom verschwendet oder dies nur vorgegeben hat, um sich der von ihm übernommenen Verpflichtung zur Herausgabe der noch ungedruckten Werke Gravina's zu entziehen, können wir auch nicht wissen. Schön war es jedenfalls nicht von ihm, daß er die Herausgabe unterließ und seinem Wohlthäter nicht einmal ein Grabmal errichtete.

Noch bei dessen Lebzeiten hatte er einige Gedichte und im Auftrage des kaiserlichen Gesandten in Rom, Grafen Gallas, ein Festspiel (Galatea) bei Gelegenheit der Niederkunft der Kaiserin Elisabeth geschrieben. Dann verfaßte er (1721) zur Vermählung des Fürsten Pignatelli den „Endimione". Dadurch, sowie durch Widmungen an hohe Gönner und Gönnerinnen wurde er in der vornehmen Gesellschaft als geschickter Dichter bekannt, was ihm den Auftrag des Vicekönigs, Fürsten Borghese verschaffte, ein Festspiel zur Geburtstagsfeier der Kaiserin zu liefern. Er schrieb die „Orti esperidi", welche von Porpora in Musik gesetzt, in Neapel und andern Städten mit ungeheuerm Beifall aufgeführt wurden. Das Publikum jener Zeit fand Gefallen an den Allegorien und mythologischen Spielereien, und sah nichts sonderbares darin, daß sich Mars, Venus und Adonis über die Schönheit und sonstigen Vorzüge der deutschen Kaiserin unterhielten.

Um diese Zeit wurde Metastasio auch mit der berühmten Sängerin und Primadonna der neapolitanischen Oper Marianna Bulgarelli, genannt la Romanina, welche die Venus in seinem Festspiele gesungen hatte, innig befreundet. Er wohnte in demselben Hause mit ihr, wurde gewissermaßen als zur Familie gehörend betrachtet und hatte da Gelegenheit, mit den musikalischen Koryphäen Neapels bekannt zu werden. Im nächsten Jahre (1722) wurde sein Festspiel „Angelica", ebenfalls zum Geburtstag der Kaiserin, aufgeführt, in dem der siebzehnjährige Carlo Broschi, genannt Farinello den Medoro sang. Eine

innige, bis zum Tode Metastasio's dauernde, ungetrübte Freundschaft verband von nun an den Dichter mit dem Sänger, und als die „Zwillingsbrüder", wie sie einander nannten, Neapel verließen, ersetzten sie den mündlichen Verkehr durch lebhaften Briefwechsel. Broschi hat seinen Freund nur um drei Monate überlebt.

Es waren wohl die Anregungen, welche Metastasio in dieser Gesellschaft empfing, die Ermunterungen der Sängerin und des Sängers, welche ihn veranlaßten, die Jurisprudenz aufzugeben und sich ganz der Poesie zu widmen. So entstand sein erstes großes Musikdrama „Die verlassene Dido", welches von Sarra componiert mit der Bulgarelli in der Titelrolle im Karneval 1724 aufgeführt wurde und außerordentlichen Beifall fand. Mit diesem Stück begann eine neue Epoche des ernsten Musikdramas, obwohl der Dichter, zum Teil noch dem herrschenden Geschmack huldigend, in die Zwischenakte zwei komische Intermezzi eingeschaltet hatte. Und zugleich begann der italienische Ruhm Metastasio's. Die „Dido" wurde noch im selben Jahre mit gleichem Beifall in Rom und Venedig aufgeführt. Im nächsten übersiedelte die Familie Bulgarelli mit Metastasio nach Rom, und die gute Marianna nahm dessen ganze Familie — Vater, Mutter und Bruder — zu sich ins Haus. Dort schrieb er in den Jahren 1726 bis 1729 die Dramen Siroe, Cato, Ezio, Alessandro nelle Indie, Semiramide und Artaserse, von denen er einige später etwas umarbeitete. Sie verbreiteten seinen Ruhm weit über die Grenzen Italiens und ihr Erfolg war für sein ganzes späteres Leben entscheidend.

Der alte kaiserliche Hofdichter Zeno war theatermüde geworden, und es mußte ihm ein Teil der Arbeit abgenommen, für einen Nachfolger gesorgt werden. Er selbst empfahl Metastasio als den dafür geeignetsten. Sehr wahrscheinlich ist es auch, daß sich die Gräfin Althann, geborene Pignatelli, die vielen Einfluß am Hofe hatte, für ihn verwendete. Sie war eine Schwägerin seiner neapolitanischen Gönnerin, der Fürstin Pignatelli, der er seinen Endimione gewidmet hatte.

So wurde er denn nach einer kurzen mit dem kaiserlichen Musikgrafen, Fürsten Ludwig Pio, geführten Unterhandlung, im November 1729 zum Substituten und Nachfolger Zeno's als kaiserlicher Hofpoet, mit einem Gehalte von 3000 Gulden ernannt. Es ist begreiflich, daß er ein so einträgliches und ehrenhaftes Amt gern annahm, wenn ihm auch der Abschied von der geliebten Marianna etwas schwer fiel.

Keiner von den italienischen Souveränen und Großen hat es versucht, ihn durch Anbieten einer bessern oder auch nur annähernd gleich guten Stelle im Vaterlande zurückzuhalten. Aber es war noch etwas anderes, was ihm den Abschied von Rom leicht machte: „Jedermann", schrieb er einige Jahre später an den Kardinal Gentili, „findet ein Asyl in seiner Heimat, nur ich bin gezwungen worden in's Exil zu gehen, um mir eine Existenz zu gründen, weil ich, obwohl zur Ehre meines Vaterlandes wirkend, in diesem nichts als Verleumdung und Herabsetzung fand."

Es handelte sich damals, wie aus diesem angsterfüllten Briefe (vom 14. Mai 1736) ersichtlich ist, um einen Skandalprozeß in Rom, den Metastasio schon eingeschlafen glaubte, mit dem ihm aber wieder gedroht wurde und der endlich durch Vermittlung des Kardinals niedergeschlagen wurde. Was es eigentlich war, haben seine neuern Biographen nicht erforschen können, die ältern nicht mitteilen wollen. Aber es scheint, daß er sich unschuldig fühlte und nur das Hinauszerren in die Oeffentlichkeit, die Kompromittierung einer Person, die ihm einst nahe gestanden war, verhüten wollte.

Dem Beispiel seines Aeneas folgend, hat er seine Dido verlassen und ist nach Wien gezogen, nicht um das römische Reich zu gründen, sondern um sein Amt als kaiserlicher Hofpoet anzutreten. Auch hat er, was Aeneas nicht that, gar fleißig mit der Verlassenen korrespondiert und diese hat auch keinen Selbstmord begangen.

Er traf am 17. April 1730 in Wien ein und blieb dort,

kleine Reisen und Villeggiaturen abgerechnet, ununterbrochen bis zu seinem, in Folge einer Erkältung nach zehntägiger Krankheit, am 12. April 1782 erfolgten Tode.

In Wien hat er im Laufe eines halben Jahrhunderts zwanzig Musikdramen, mehrere Oratorien, kleine Festspiele, Cantaten und andere Gedichte geschrieben. Er fand es mit der Zeit im Wiener „Exil“ immer behaglicher, lehnte die Einladung Benedikt XIV. nach Rom zu kommen ab und hat Italien nie wiedergesehen. Selbst das Klima Wiens, worüber er oft schimpfte und klagte, hat ihn nicht gehindert, das schöne Alter von 84 Jahren bei voller Rüstigkeit zu erreichen. Obwohl er von sich sagte, daß er nicht für die Etikette und geräuschvolle Pracht der Höfe, sondern für ein stilles arkadisches Leben geschaffen sei, obwohl er angebotene Standeserhöhungen und Auszeichnungen ablehnte, so war doch kein Mensch besser wie er zum Hofpoeten geeignet. Sein sanftes konziliantes Wesen machte ihm überall Freunde, und schmeicheln konnte er süßer als jeder Höfling. „Man kann an jedem Tage seinem Fürsten schmeicheln“ schrieb er an Broschi. Und seine Schmeichelei klingt schon manchmal wie Ironie. So, wenn er dem Genannten nach Madrid schreibt: „Nachdem sich dein königliches Orakel (Ferdinand VI.) zu Gunsten meines Regulus ausgesprochen hat, mache ich mir nichts aus Sophokles, Euripides und dem ganzen Parnaß Athens. Dieses erhabene Urteil, worauf ich stolz sein kann, hat einen ganz andern Wert als alle alten Griechen.“

In Wien genoß Metastasio die Gunst des Hofes und besonders der Kaiserin Maria Theresia in hohem Maße, so daß er zum eifrigen österreichischen Patrioten ward, aber er äußerte dies nur in seinen Briefen. Er ist kein österreichischer Gleim geworden; weder der Erbfolge- noch der siebenjährige Krieg haben ihn zu einem patriotischen Liede begeistert, während doch die italienischen Dichter früherer Generationen die österreichischen Siege über die Türken vielfach besungen haben.

Der hohe österreichische Adel verkehrte freundlich mit ihm,

die Gräfin Althann blieb ihm bis zu ihrem Tode (1755) eine treue Freundin und Beschützerin. Im Hause des Ceremonienmeisters der päpstlichen Nuntiatur, Nikolas Martinez, bei dem er wohnte, fand er eine das Familienleben ersetzende aufmerksame Pflege und Gesellschaft. Zu seinen intimsten Freunden gehörten der sardinische Gesandte Graf Canal und der Präsident des Reichshofrats Baron Hager, die gewöhnlich abends ein paar Stunden bei ihm zubrachten, während welcher griechische und lateinische Klassiker vorgelesen, das Gelesene besprochen wurde, eine Unterhaltung, vor der dem jungen Alfieri graute, als er Wien besuchte.

Metastasio's Dramen wurden mit stets wachsendem Beifall aufgeführt, sein Gehalt nach und nach bis auf 5000 Gulden erhöht. Außerdem erhielt er bei besondern Gelegenheiten Geschenke von der kaiserlichen Familie, so daß er, obwohl er von den Verlegern seiner Werke kein Honorar bezog, bei seinem Tode ein Vermögen von 130 000 Gulden hinterließ. Deshalb konnte er auch leichten Herzens auf das Vermögen der Bulgarelli, das sie ihm vermacht hatte, zu Gunsten ihrer Familie verzichten. Indessen wußte er das Geld zu schätzen und war stets darauf bedacht, das Erworbene zusammen zu halten. Ein Beispiel dafür ist die „Percettoria“ von Cosenza. Es war dies eine ihm von Karl VI. verliehene 1500 Gulden jährlich eintragende Sinekur, die er bei der Eroberung Neapels durch die Spanier einbüßte. Unermüdlich bestürmte er seitdem seine Gönner an den Höfen von Neapel, Madrid und Dresden, daß sie ihm zur Wiedererlangung dieses Aemtchens oder vielmehr des Gehaltes verhelfen sollten. Auch die Einladung des Papstes nach Rom hat er zum Teil aus pekuniären Gründen abgelehnt. Er zweifle, schrieb er (1754) seinem Bruder, ob der Papst ihm so viel Gehalt wie die Kaiserin zahlen werde, und mit schönen Hoffnungen wolle er sich nicht abspeisen lassen.

Schmerzlicher als der Verzicht auf das Erbe der Bulgarelli war ihm (1734) der Verlust dieser Jugendfreundin, aber in

seiner zweiten mütterlichen Freundin, der Gräfin Althann fand er bald einen Ersatz, und im Jahre 1745 dachte er sogar ernstlich daran eine Konvenienzheirat einzugehen. Nicht länger hat er den Tod der Althann betrauert, wie überhaupt schmerzliche Empfindungen bei ihm nicht tief eindrangen und Herzenswunden schnell vernarbten. Gefälligkeiten erwies er gern, wenn sie nichts kosteten und wenn damit keine Gefahr verbunden war, sich irgendwie zu kompromittieren. Freilich wurde er auch mit Bitten um allerlei Dienste und Gefälligkeiten, besonders von Italien aus, arg belästigt: Dem Einen sollte er ein Amt, dem Andern irgend eine Auszeichnung verschaffen, Hinz wollte ihm ein Werk widmen und Kunz ein empfehlendes Schreiben haben, um es einer Ausgabe seiner lyrischen oder dramatischen Werke voraus- zuschicken. Manchmal giebt er auch den dringenden Bitten eines Anfängers nach und kritisiert dessen Verse. Da läßt er kein falsches Bild, keinen unrichtigen Ausdruck, keinen Fehler gegen das Metrum ungeahndet durchschlüpfen, und weiß dabei doch die bittere Pille so zu versüßen, daß der arg zerzauste Dichter- ling sich noch unendlich geschmeichelt fühlen muß.

Mit seinem „Zwillingsbruder" am spanischen Hofe korre- spondiert er über Musikdramen, deren Bearbeitung und In- scenierung, erhält aber von diesem auch Aufträge zum Ankauf von Pferden und deren Beförderung nach Madrid. Und der Dichter entledigt sich seines Auftrags als gewandter und um- sichtiger Geschäftsmann, der es meisterhaft versteht, mit Pferde- händlern, Maklern und Stallmeistern zu verhandeln.

Ebenso gut verstand er es, sich als den Mittellosen, Be- dürftigen, um den verdienten Lohn Gebrachten darzustellen. So schrieb er z. B. im Jahre 1750 an Broschi, sein künftiger Biograph möge ihn als einen verhältnismäßig erträglichen Poeten, mehr geldbedürftig als geizig, den Freunden treu, aber ohne Kraft ihnen zu helfen, mit dem besten Willen Gutes zu thun aber ohne Mittel dazu, schildern, als einen, der sein ganzes Leben damit verbrachte, die Menschen in unterhaltender Weise

zu belehren, aber so unglücklich war, daß selbst die besten, größten und wohlwollendsten Herrscher sich verleiten ließen, ihn, der nichts verschuldet hatte, des geringfügigen Lohnes seiner langjährigen mühsamen Arbeit und des einzigen Sparpfennigs seines Alters zu berauben. — Und das alles, weil in den letzten Jahren Karls VI. und während des Krieges sein Gehalt nicht pünktlich bezahlt und ihm Steuerabzüge gemacht wurden.

Siebzehn Jahre früher hatte er der Bulgarelli geschrieben, daß er mit den Worten, die er in der dritten Scene des dritten Aktes des „Hadrian“ dem Kaiser in den Mund legte, seinen eigenen Charakter geschildert habe, der uns demnach als ein sehr schwankender, den Eingebungen des Moments folgender erscheinen muß:

. . . . . Scelgo, mi pento;
Poi d'essermi pentito
Mi ritorno a pentir. Mi stanco intanto
Nel lungo dubitar, tal che dal male
Il ben più nou distinguo. Alfin mi veggio
Stretto dal tempo, e mi risolvo al peggio.

Noch geringschätziger als über seine Mittel und seinen Charakter sprach er sich in einem Briefe an die Fürstin Belmonte über sein poetisches Talent aus: Die Musen seien für ihn nie zuvorkommend und bereitwillig gewesen, es habe ihm stets saure Arbeit und vielen Schweiß gekostet, wenn er etwas Rechtes zustande bringen wollte, und jetzt (1751) im Alter, sei der Verkehr dieser Jungfrauen mit ihm nur ein kühl freundschaftlicher und sehr unterbrochener.

In der That hat er nach diesem Briefe keine Meisterwerke mehr geschaffen, wenn er auch noch einige recht gute Dramen geschrieben hat. Die Ursache dieser Erschlaffung lag aber nicht, wie er glaubte, in seinem Alter und körperlichem Uebelbefinden, sondern in seiner geistigen Anlage und Entwicklung. Er hatte nur einen geringen Fonds von Erfindungskraft und Phantasie, während das Gedächtnis, das musikalische Gehör und das Formgefühl bei ihm außerordentlich entwickelt waren. Dies zeigte

sich in seiner Kindheit, da er als Improvisator mit reifen Männern glücklich wetteiferte, wo sich ihm fertige Bilder und wohlklingende Verse von selbst einstellten, die Gedanken aber fehlten oder aus der Lektüre entlehnt wurden. So trieb er es bis zu seinem sechzehnten Jahre, bis er geistig erschöpft und an seiner Gesundheit ernstlich bedroht, das Improvisieren aufgeben mußte. Aehnlich erging es ihm mit dem Drama, das bei ihm aus der Musik und der Improvisation herauswuchs. Wie er in der Kindheit sich vor reichen Gönnern und vornehmen Leuten als Improvisator produzieren mußte, wann, wo und wie man es verlangte, so mußte er als Mann stets bereit sein, auf jeden kaiserlichen Befehl ein Drama für die allerhöchsten Herrschaften zu liefern. Da blieb keine Zeit für Erfindung einer verwickelten Handlung, für ausreichende Motivierung, naturwahre Charakterzeichnung und Entwicklung. Der oft zur Forcierung seines Talents genötigte Dichter ermüdete und erschöpfte sich vor der Zeit.

Gravina, sagt De Sanctis (Storia della letter. ital. II 382), wollte den jungen Metastasio nur mit der klassisch-einfachen Poesie der Griechen bekannt machen und gestattete ihm nicht, den Tasso zu lesen. Nach dem Tode des strengen Meisters griff der Schüler um so gieriger nach der verbotenen Frucht, verschlang die Dichtungen Tasso's, Guarino's und Marino's, deren Einwirkung sich in dem ein Jahr nach Gravina's Tod gedichteten „Frühling“ zeigte. Die früher verfaßte Cantate Il trionfo della gloria sei sein letztes Gedicht nach Gravina's Theorie gewesen. — Dies scheint mir nicht ganz richtig zu sein; denn schon in dem im Alter von vierzehn Jahren noch unter Gravina's strenger Aufsicht geschriebenen fünfaktigen Drama „Giustino“ finden sich, trotz der angestrebten griechischen Einfachheit, gar manche Eigentümlichkeiten des Musikdramas: das Vorherrschen der Liebesaffairen, der gute Ausgang mit zwei Hochzeiten, die weither geholten Gleichnisse und das musikalische Element. Die Reden klingen fast schon wie Rezitative, die

Chöre an den Aktschlüssen sind mehr den Abgangsarien des Musikdramas als den Chören der griechischen Tragödien ähnlich. So machte sich schon in diesem Erstlingswerk der Einfluß, wenn nicht Tasso's und Guarino's, doch des Zeno'schen Dramas neben den musikalischen Anlagen Metastasio's geltend.

In den „Orti esperidi“ und im „Endimione“ ist der Einfluß Marino's und der sonnigen Heiterkeit Neapels wahrnehmbar, die „Dido“ mit der ungenügenden Motivierung und zusammenhanglosen Handlung, mit den, die Hauptperson ausgenommen, durchaus unwahrscheinlichen Charakteren, unterscheidet sich von den ältern Musikdramen, nur durch den Wohllaut der Sprache und die rührende Darstellung der unglücklichen Liebe. Diese fehlt im zweiten Drama, „Siroe“, dessen zwei weibliche Hauptpersonen, von denen eine, ganz wie im ältern Musikdrama, als Mann verkleidet am Hofe des feindlichen Königs racheburstig intriguiert, im Gegensatz zu der unglücklichen Dido und ihrer sympathischen Schwester Selene einen geradezu widerlichen Eindruck machen. Ebenso unleidlich ist die Marzia im „Cato“, während der numidische Prinz Arbace dieses Stückes nur eine Kopie des persischen Prinzen Siroe ist.

Einigen Fortschritt zeigen Alessandro nelle Indie, Semiramide und Artaserse; aber erst in Wien erreichte der Dichter seine volle Reife. Größere Leichtigkeit und Bestimmtheit des Dialogs, einfachere Handlung, tieferes, kräftigeres Gefühl mit sanftestem Ausdruck verbunden in den Arien zeichnen Adriano, Issipile (mit ergreifender effektvoller Schlußscene), Demofoonte und Olimpiade, sein vielleicht rührendstes Werk, aus. Doch ist der Partherkönig Osroe im Adriano, dessen Königsstolz und Heldenmut zu halbverrücktem Eigensinn ausarten, ein ganz unnatürliches Geschöpf, und der zehnjährige Brautstand Sabinas und Hadrians erscheint beinahe komisch.

Mit „Clemenza di Tito“ (1734), „Achille in Sciro“, „Temistocle“ und dem 1740 geschriebenen, erst 1750 aufgeführten Attilio Regolo, den er selbst für sein reifstes, fehlerfreiestes, der Nach-

welt würdigstes Werk hielt, erreichte Metastasio den Gipfelpunkt seines Talents. Im fünften Jahrzehnt hat er noch die vier Stücke Dido, Adriano, Semiramide und Alessandro umgearbeitet. Was dann bis zum ganz schwachen, von Edelmut überfließenden „Ruggiero" (1771) folgte, war Stillstand und endlich langsames Sinken.

Metastasio hat nie den Stoff eines Dramas ganz erfunden, aber auch nie eine bereits fertige Fabel, außer etwa in der Dido, dramatisiert. Er suchte aus den verschiedensten Quellen einzelne Züge und Vorfälle, historische, mythische oder von Andern erfundene zusammen, fügte einiges aus eigener Erfindung hinzu und bildete daraus ein schönes Ganzes. Aber diese Einzelmotive reichten nicht aus um drei Dutzend von einander verschiedene Dramen und Festspiele zu schaffen. Er half sich durch die verschiedenartige Gruppierung und Combinierung dieser Einzelheiten und konnte es nicht vermeiden sich zu wiederholen. Aber diese Wiederholungen, die uns ermüden, wenn wir seine Dramen hintereinander lesen, fielen seinem Publikum, das sie in Intervallen von mitunter mehrern Jahren auf den Bühnen erscheinen sah, viel weniger auf. Auch wußte er noch immer für seine Personen neue Sympathie zu erregen, durch rührende Scenen, überraschende Wendungen und kühne Theatercoups das Interesse wach zu erhalten, das er gleich im ersten Akt durch geschickte Exposition erweckte und spannte. Und doch begannen schon im fünften Jahrzehnt manche seiner Zuhörer, besonders die ungeduldigen Südländer, müde zu werden. Wie Croce in seiner Geschichte des neapolitanischen Theaters erzählt, ward das toujours perdrix den Neapolitanern auf die Länge zu viel und sie verlangten von den Theaterdirektoren Neues, Abwechslungs- und Effektreicheres.

In Metastasio's Dramen war es stets die Liebe, welche die Hauptrolle spielte, und dies machte die Frauen zu seinen eifrigsten Verehrerinnen. Hatten ernste Kritiker die stets verliebten Helden der französischen Tragödien getadelt, so kehrte

er sich nicht daran und ging noch weiter, machte die Liebe, freilich eine edle vergeistigte Liebe, zum Hauptgeschäft seiner Helden. Gewöhnlich ist bei ihm der erste Held oder die Heldin verliebt und voll Edelmut und Großherzigkeit, der zweite Held oder der Intrigant ist einer frühern Geliebten untreu geworden oder Rivale des ersten. Oft legt die Geliebte dem Liebhaber, selbst wenn sie dessen Liebe nicht erwidert, schwere Aufgaben auf, befiehlt ihm etwas zu verheimlichen oder seine Gefühle zu verleugnen, woraus sich dann interessante Konflikte ergeben. Die blos geschlechtliche Liebe bildet nie das alleinherrschende Element in seinen Dramen. Neben ihr, und gewöhnlich sie bekämpfend, finden wir Dankbarkeit, Eltern-, Kindes-, Freundes- oder Vaterlandsliebe. Im Artaserse ist die Kindesliebe in Konflikt mit der Ehre, im Adriano ist der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, in Olimpiade zwischen Freundschaft und Liebe, in Issipile, Siroe, Ipermnestra und Romolo ed Ersilia kämpfen geschlechtliche mit Kindesliebe, in Demetrio kämpft die Königin Cleonice zwischen ihrer Liebe zu Alceste und der Pflicht als Regentin. Beispiele des erhabensten Patriotismus geben uns Temistocle und Attilio Regolo, der kindlichen Liebe Antigono; die Clemenza di Tito lehrt die Monarchen Gnade zu üben und giebt ein herrliches Muster der Freundestreue.

Gewöhnlich gelten bei Metastasio solche die Geschlechtsliebe bekämpfende Pflichten und Gefühle als die berechtigtern und edlern; für sie zu leiden, sich für sie zu opfern erscheint als edlere, höhere Tugend. Dies verleiht seinen Dramen einen hohen moralischen Wert, der aber durch den fast unvermeidlichen guten Ausgang, wie ihn das Publikum damals forderte, beeinträchtigt wird. Deshalb ist auch der Regolo sein bestes Stück. Es endet tragisch, und die Liebesaffairen sind nur Episoden, ohne Einfluß auf die Haupthandlung; es fehlt darin auch nicht an bewegten Volksscenen, die manchmal schon an Shakespeare erinnern. Tadelt man sonst mit Recht bei Metastasio das Fehlen jedes echt historischen und nationalen Kostüms, so

ist dieser Mangel beim Regulus sowie überhaupt bei seinen Römerdramen weniger fühlbar, denn seine Helden, mögen sie nun Griechen oder Orientalen heißen, sind fast immer antik-römische Charaktere, wie seine Zeit sie sich vorstellte, mit einer Zugabe von der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts. Der Monolog des Regulus im zweiten Akt entwickelt den römischen oder wenn man will den allgemein menschlichen Ehrbegriff, Shakespeare zeigt uns wie ein Falstaff die Ehre auffaßt. Und darin liegt der größte Mangel Metastasio's: Er individualisiert nicht, er bringt personificierte Begriffe, Tugenden und Laster, aber nur selten Menschen mit charakteristischem Eigenleben auf die Bühne. Besonders fehlen die interessanten charaktervollen Bösewichte, denen wir trotz all ihrer teuflischen Bosheit unsere Teilnahme nicht ganz versagen können. Dann zieht er nie, außer wenn der historische Stoff ihn dazu unwiderstehlich zwingt, die letzten logischen Konsequenzen aus dem Charakter und den Handlungen seiner Personen. Es kommt zu keiner erschütternden Katastrophe, dem Schicksal, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", geht er aus dem Wege. Am Schlusse setzt sich die Tugend zu Tisch, und das Laster — das bereuende Laster wird manchmal auch zu Tische gebeten und bekommt eine gar nicht zu verachtende Portion der Mahlzeit. Der Intrigant und Bösewicht wird vom großmütigen, edlen Helden begnadigt, der treulose Liebhaber kehrt zu der Verlassenen zurück und wird wie der verlorene Sohn aufgenommen. Und diese Reue, diese Umkehr ist manchmal so plötzlich, so unmotiviert, daß sie uns unglaublich erscheint, daß sie unmoralisch wirkt, weil wir sie nur als Vorwand ansehen können, den Schuldigen straflos ausgehen zu lassen. Nur in der Issipile endigt der Schuldige durch Selbstmord.

Andererseits erscheinen uns aber auch die übermenschliche Größe, die Selbstverleugnung und fleckenlose Tugend mancher seiner Helden unnatürlich nnd unglaublich. „Wie groß und erhaben ist er im Schildern der edlen Charaktere", sagt Andres

in seiner Litteraturgeschichte, „sein Themistokles, Regulus, Titus sind nicht mehr wie sie uns die Geschichte schildert, schwache, gebrechliche Menschen, sie haben etwas Erhabenes, Heroisches, Göttliches.“ — Wir aber wollen nur Menschen auf der Bühne sehen, und wenn sie Helden sind, sollen sie nur menschlich begreifliche Helden sein, die auch manchmal vom Kothurn herunter steigen. Freilich dürfen wir dabei nicht vergessen, daß der kaiserliche Hofpoet gewissermaßen für ein „Parterre von Königen“ dichtete, und es mag nicht geschadet haben, wenn er seinen gekrönten Zuhörern solche erhabene Beispiele vor Augen hielt; selbst wenn er pflichtschuldig als Höfling hinzufügte, diese lebenden Monarchen, seine Gönner, seien noch besser und edler als die auf der Bühne agierenden.

Trotz dieser übermenschlichen Helden ist Metastasio's Poesie ein klarer, ruhig fließender, nicht gar tiefer Bach. Sanft gleitet er zwischen blumigen Wiesen dahin; in seiner ruhigen Wasserfläche spiegeln sich bald die glänzende Sonne, bald der sanfte Mond, glänzende Lichter flimmern auf seiner Oberfläche, manchmal weht ein frischer Lufthauch und es kräuseln sich lebhafter die Wellen, aber es kommt nie zum Sturm. Es ist ein freundlicher, gutmütiger Bach, in dessen klaren Wassern bunte Fischlein ihr munteres Spiel treiben. Wir können furchtlos an seinem Ufer ruhen, uns auch in leichtem Nachen seinen Wellen anvertrauen; aber er trägt keine Dreimaster.

Zu der Ausgeglichenheit, der entzückenden Harmonie, der Klarheit und Reinheit und dem unerreichbaren Wohllaut des metastasianischen Dramas trug das musikalische Element ungemein viel bei. Er stand zur Musik nicht im Verhältnis eines gewöhnlichen Textdichters zum Komponisten: er war selbst Musikkenner, hat selbst mehrere Musikstücke komponiert und dichtete seine Dramen unter beständiger Rücksicht auf die Musik; er schrieb sie, wie einer seiner Biographen berichtet, mit einer Hand, die andere auf den Tasten des Klaviers, stets die gegenseitige Wirkung von Wort und Ton prüfend. So entstanden

jene wundervollen, sich unwiderstehlich dem Gedächtnis einprägenden, ein Bildchen, ein Gleichnis, eine weise Sentenz einschließenden Arien, die so leicht zu „geflügelten Worten" wurden.

Dafür legte ihm freilich die Musik auch manche Fessel auf. Aus der reichen, von Baretti wohl zu gering auf 44 000 Worte geschätzten Vorratskammer der italienischen Sprache eignet sich, nach diesem Kritiker, nur ungefähr der siebente Teil für das Musikdrama, und Metastasio hat nicht einmal von diesen circa 6000 Worten, nach einem neuern Statistiker der Poesie nur von ungefähr 4000, Gebrauch gemacht. Denn er läßt alle Personen seiner Dramen, die Könige sowohl als die Hirten, die edlen Menschen und die Schurken, in jeder Lage und Stimmung, bei jeder Gelegenheit dieselbe wohlabgetönte, glatte, vornehme Sprache reden, sich derselben gewählten Ausdrücke bedienen: „Reich' mir in glänzendem Krystall das goldene Naß", sagt seine Semiramis, wenn sie ein Glas Wein haben will. Dies geschah aber nicht aus höfischen Rücksichten, wie David Strauß in Bezug auf die französischen Tragiker sagt, sondern auf Grund von Metastasio's eigentümlichem Schönheitsprinzip. Andere, durch keine Theorie zu erklärende, schwer zu überwindende Schwierigkeiten legten ihm der traditionelle Styl des Musikdramas und die Anforderungen der Sänger und Sängerinnen in den Weg: Die Zahl der Personen war beschränkt, gewöhnlich nur zwei weibliche Hauptpersonen (ausnahmsweise drei in Issipile); zwei Arien ähnlichen Charakters durften nicht auf einander folgen, der erste und zweite Akt mußten mit besonders kunstvollen Arien schließen, Duette und Terzette hatten ihre herkömmlichen Plätze, die Duette mußten stets von zwei Hauptpersonen gesungen werden, am Terzett mußte sich auch der Tenor beteiligen. Andere Rücksichten forderten der Hof, der Dekorateur und Regisseur, denn das Musikdrama war ja stets auch Ausstattungsstück.

Es zeugt für den inneren Wert von Metastasio's Dramen, daß sie trotz alledem auch ohne Musik, blos rezitiert oder ge-

lesen noch Genuß gewähren, ja, daß sie sogar noch manchmal ohne Musik aufgeführt werden konnten. Sehr wahr sagt De Sanctis sie seien una poesia già penetrata e trasformata dalla musica, ma che si fa ancora valere come poesia. Musik und Poesie hängen bei ihm viel inniger zusammen als bei seinem Vorgänger Zeno, von dessen Dramen die seinigen sich nicht blos durch die Schönheit der Sprache, sondern auch durch größere Zartheit der dargestellten Gefühle, einfachern Aufbau, bessere psychologische Motivierung und Vermeidung des gar zu Abenteuerlichen unterscheiden. Man vergleiche z. B. den Themistokles Metastasio's mit dem Zeno's, der ihm doch als Vorbild gedient hat. Die unhistorischen Zuthaten, der glückliche Ausgang sind bei beiden ungefähr die gleichen; bei beiden hat Themistokles eine in den griechischen Gesandten verliebte Tochter; die Rossane Metastasio's entspricht der Palmide Zeno's, der Intrigant Sebaste ist eine vergrößerte Kopie von Zeno's Cambise — und doch, wie überragt der jüngere Dichter hier den ältern! wie feiner, zarter und durchgearbeiteter ist alles bei ihm, wie viel ergreifender die Szenen, in denen Themistokles sich dem Perserkönig zu erkennen giebt und seinen Antrag, das Heer gegen die Griechen anzuführen, ablehnt! Ueberflüssig ist dagegen, daß Metastasio den Themistokles noch mit einem Sohn beschenkte und gar zu unwahrscheinlich theatralisch ist es, wie Themistokles öffentlich die Vorbereitungen zu seiner Vergiftung trifft.

Auf Metastasio's Atenaide scheint auch das gleichnamige Stück Zeno's von Einfluß gewesen zu sein, wie Guarino's Pastor fido auf seinen Demofoonte. Zu seiner Clemenza di Tito hat er Corneille's Cinna stark benutzt.

Gegen den Vorwurf von Plagiaten an den französischen Tragikern, der ihm schon bei seinen Lebzeiten gemacht wurde, hat ihn sein Verehrer Calsabigi sehr eifrig verteidigt. Aber er selbst gestand, daß die Lektüre italienischer, französischer, spanischer und (in Uebersetzung) englischer Dramen nicht ohne Ein-

fluß auf die seinigen war (Brief an Calsabigi vom 16. Februar 1754).

Im hohen Alter, als er schon längst der anerkannte große Dichter war, als unerreichbarer Meister des Musikdramas galt, scheint er eine gewisse Besorgnis gefühlt zu haben, ob er sich auch auf dem richtigen Wege befunden habe. Er hielt es daher für nötig, noch einmal die Theorien und Vorschriften des Aristoteles und seiner Ausleger zu überprüfen, um gewissermaßen seinen Abfall von dem klassicistischen Drama vor sich selbst zu entschuldigen oder vielmehr sein Musikdrama als den wahren und echten Erben und Nachfolger des griechischen Theaters zu legitimieren. So entstand im siebenten und achten Jahrzehnt seines Lebens seine, erst 1782 gedruckte Theorie des Dramas, unter dem bescheidenen Titel eines Auszugs aus der Poetik des Aristoteles, dem sich Anmerkungen zur Ars poetica des Horaz anschlossen. Bei aller Hochachtung vor dem Stagiriten ist er unabhängig und vorurteilslos, geht nicht, wie zum Teil noch Lessing, dessen Werke er leider nicht kannte, von der Ansicht aus, „daß die Tragödie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“ Auch glaubt er nicht, daß Aristoteles sich nie widerspreche und stets Recht haben müsse. Er sucht vor allem die von dessen Auslegern dem Drama auferlegten Fesseln der drei Einheiten, besonders die der Zeit und des Ortes, an welche letztere er sich auf den Rat Gravina's schon beim Giustino nicht gehalten hat, zu lockern und, unter steter Berufung auf den Philosophen selbst und auf das Beispiel der griechischen Tragiker, die für ihn noch höhere Autoritäten sind, dem Drama größere Freiheit zu verschaffen.

Von den Auslegern schreitet er zu ihrem Text vor und scheut sich nicht, Widersprüche und Unklarheiten bei Aristoteles aufzuzeigen, sich manchmal begnügend, mit einem Anschein von Bescheidenheit zu sagen, er könne diese oder jene Stelle nicht verstehen. Und selbst, wo er Aristoteles Recht geben muß, wie

in der Verwerfung des glücklichen Ausgangs der Tragödien, meint er: „andere Zeiten, andere Sitten — der Dichter der Gegenwart habe sich nach den Sitten der Gegenwart, nicht nach den von vor zweitausend Jahren zu richten, Aristoteles selbst würde, wenn er jetzt lebte, wohl auch den jetzigen Sitten entsprechende Vorschriften geben."

Und daß er selbst sich mit den Sitten und Anschauungen seiner Zeit in Uebereinstimmung finde, also ein moderner Dichter sei, das bewies ihm der allgemeine Beifall, den er fand. „Das Volk irre sich wohl manchmal" sagt er, „aber es sei doch der einzige unparteiische Richter für die Werke der Dichtkunst."

So ist er hier, wie an vielen anderen Stellen dieses Werkchens, mehr orator pro domo als unbefangener Theoretiker, und während er das Recht der Modernen verteidigt, beruft er sich doch wieder zur Rechtfertigung des Musikdramas auf dessen hohes Alter, auf die direkte Abstammung von den Griechen. Die Arien des Musikdramas, sagt er, sind nichts anderes als die Chorstrophen der antiken Tragödie, deren wesentlichen unentbehrlichen Bestandteil die Musik von Anfang an bildete. Was schreien also die Kritiker, welche uns stets die Nachahmung der Alten empfehlen, gegen unsere Arien, warum lachen sie über die Helden des Musikdramas, welche singend in den Tod gehen? „Und hat nicht ihre höchste Autorität, Aristoteles, die Musik für eines der größten Verschönerungsmittel der Tragödie erklärt?" fragt er, das *μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων* gar zu frei mit più soave, più dolce e più allettatrice übersetzend.

In der That steht auch das Musikdrama Metastasio's, wenn man von dem bei ihm unvermeidlichen guten Ausgang absieht, von allen Tragödien seiner Zeit den griechischen, besonders den des Euripides am nächsten. Aber sich damit nicht begnügend, erhebt er es noch über die antike Tragödie. Wenn ihr Aristoteles blos als Zweck setzt, die zwei Leidenschaften der Furcht und des Mitleids zu „reinigen", so findet Metastasio dies ungenügend im Vergleich mit dem Musikdrama, welches

„Lehrmeister aller Tugenden, Bekämpfer aller bösen Leidenschaften ist“ und die schönsten Muster von Kindesliebe, Freundschaft, Patriotismus, Dankbarkeit und Großmut aufstellt, zur Nachahmung großer und edler Thaten ermuntert und begeistert. Diesem hohen Zweck müsse auch der hohe Stil, die ganze vornehme Haltung des Dramas entsprechen; auf der Bühne dürfe nur das Schöne, Reine, nicht die gemeine, schmutzige Wirklichkeit zur Darstellung kommen, sowie auch in allen andern Künsten die Natur nicht sklavisch kopiert werden dürfe. Und er befand sich in voller Uebereinstimmung mit seinen Zeitgenossen, wenn er hinzusetzte: „Wie lächerlich würde sich nicht ein Schauspieler machen, wie würde er nicht ausgezischt werden, wenn er als bloßer Kopist und nicht als Nachahmer der Natur auftreten möchte, wenn er, die edle Würde des Theaters vergessend, den Hirten im Oedipus des Sophokles oder den Landmann in der Elektra des Euripides in schmutzigem, zerlumptem Anzuge spielte, wenn er ihre plumpen, rohen Manieren nachahmen, ihre bäurische Sprache sprechen wollte! Das wäre ebenso, wie wenn ein Maler die mediceische Venus übermalen wollte, um ihrem Gesichte die natürliche Farbe zu geben.“

Dabei ist er indessen unbefangen genug, um auch der Comédie larmoyante, gegen die Autorität des Aristoteles, die Existenzberechtigung zuzuerkennen. Es ist eine unbestreitbare Thatsache, daß sie überall großen Beifall findet, sagt er, und Thatsachen verdienen stets mehr Respekt als noch so große Autoritäten der Theorie. Und endlich sah er auch ein, daß es ein höheres Drama als das seinige geben könne und sehnte sich nach einem großen Tragiker, der die Gravina, Martelli und ihresgleichen in den Schatten stellend, der italienischen Bühne das geben sollte, was ihr noch fehlte.

Metastasio hat im Verhältnis zu seinen großen Erfolgen und seiner glänzenden Stellung wenig Neider und Feinde gehabt. Doch regte sich auch hie und da schon bei seinen Lebzeiten einiger Tadel. Man warf ihm manche Concetti und

Schwülstigkeiten, Einförmigkeit und Schwächlichkeit vor. Aber erst das Auftreten Alfieri's und das Ueberwiegen der politischen und patriotischen Interessen gegen die rein künstlerischen haben ihm für längere Zeit die Bewunderung und Verehrung seiner Landsleute entzogen. In den Zeiten der Unabhängigkeits- und Freiheitskämpfe, der Aufregung und Agitation zuckte man verächtlich die Achseln über den „kaiserlichen Hofpoeten," hatte nur ein mitleidiges Lächeln für den „süßlichen, weibischen Abate." Im Auslande bewahrte er aber sein hohes Ansehen, und noch 1841 sagte kein Geringerer als Grillparzer: „Ich wenigstens wüßte keinen jetzt lebenden Dichter, der mit Metastasio in die Schranken treten könnte."

Und auch in seinem Vaterlande fand er diese Mißachtung nur bei den gebildeten Klassen, die übrigens jetzt, wo eine unbefangenere Anschauung sich geltend macht, ihm die gebührende Anerkennung nicht mehr versagen, ihn als einen ihrer größten Dichter anerkennen. Beim Volke, vorzüglich im sonnigen Süden, von wo der junge Metastasio seinen Siegeslauf angetreten hat, ist er stets neben Tasso populär geblieben, noch jetzt populärer als Dante und Petrarca. In stillen, kleinen Orten des Neapolitanischen versammeln sich noch manchmal die Bürgersleute, um ein Drama des Hofdichters, das sie ohnehin auswendig wissen, mit großem Behagen zum hundertsten Male vorlesen zu hören.

3. Zeitgenossen und Nachfolger Metastasio's.

Fast ganz in die mehr oder minder verdiente Vergessenheit versunken sind die Zeitgenossen und Nachfolger Metastasio's auf dem Gebiete des Musikdramas: Pasquini, Migliavacca, Tagliazucchi, Calsabigi und manche andere, die auf keinem höhern Niveau als ihre Vorgänger im siebzehnten Jahrhundert standen.

Claudio Pasquini, geboren 1695 in Siena, zuerst Sekretär des Kardinal Coscia und Verfasser von komischen

Gedichten im Stile Berni's, war, bevor er noch etwas Dramatisches geschrieben hatte, nach Wien gekommen, wo er die Erzherzoginnen in der italienischen Sprache unterrichtete. Zeno, der sein Talent schätzte, wollte sich in ihm einen Nachfolger erziehen und verschaffte ihm die Stelle des zweiten Hofpoeten mit dem Gehalte von 600 Gulden. Sein erstes in Wien aufgeführtes Stück „Spartaco“ gefiel, wie Zeno meinte, mehr wegen der schönen Musik Porsile's und des Gesangs der Faustina Hasse als wegen des Textes. So ist es begreiflich, warum nicht er, sondern Metastasio zum Nachfolger Zeno's ernannt wurde. Im Juli 1740 verließ er Wien und ging nach Dresden, wo er der Nachfolger Pallavicini's als Hofpoet ward, aber schon 1749 auf seinen Wunsch pensioniert wurde. In seine Heimat zurückgekehrt, erhielt er die Stelle eines Vicerektors der Universität und starb dort 1763.

Von seinen Werken, meistens Oratorien, Festspiele und dergleichen Kleinigkeiten, verdient nur noch der „Arminio“ erwähnt zu werden, der 1745 in Dresden, zuerst vor dem sächsischen Hofe und dann vor Friedrich II. und 1747 in Berlin mit vielem Beifall aufgeführt wurde. In diesem Drama fehlt es nicht an politischen Anspielungen und selbstverständlich nicht an verliebten Helden; Hermann ist in Thusnelda, Marzia, die Schwester des Varus, in Segimir verliebt, soll aber gezwungen werden, Hermann zu heiraten, der ihr einen Korb giebt und sich mit Thusnelda vermählt. Wie der kaiserliche Hofpoet Bernardoni vierzig Jahre früher in den Habsburgern die wahren Nachfolger Hermanns sah, so vergleicht Pasquini im Epilog den König von Preußen, als Hort und Held Deutschlands, mit dem Cheruskerfürsten. Im Stücke selbst ist jedoch der römische Feldherr die edelmütigste Person. Mit Ausnahme weniger schöner Szenen ist das Ganze prosaisch und ohne jeden Reiz.

Von Giov. Ambr. Migliavacca, dem mit 1200 Thalern besoldeten Nachfolger Pasquini's als sächsischer Hofpoet, mag

es genügen zu erwähnen, daß die enthusiastischen Berichte über die Aufführung seines „Solimano“ in Dresden (1753) sehr viel von der Musik, der Ausstattung und den mitwirkenden Kräften, unter denen sich auch Elefanten und Kameele befanden, aber nichts besonderes vom Text zu sagen wissen. Seine ein Jahr später geschriebene „Artemisia“ war nach Metastasio's Urteil ein besseres Stück. Doch fand dieser in beiden neben Lobenswertem auch allerlei Fehlerhaftes. Und wenn wir bedenken, daß diese Kritiken in einem Briefe an Migliavacca selbst enthalten sind, so müssen wir vom Lob wohl noch manches abziehen.

Von 1750 bis 1763 trieb sich auch Gian Francesco Tagliazucchi aus Brescello, geboren 1716, der Uebersetzer von Kleist's Frühling, an den Höfen von Wien, Dresden, Berlin, München und Stuttgart herum. Zu seinen zahlreichen wertlosen Musikdramen soll ihm manchmal König Friedrich II. den Stoff angegeben haben. Nach Italien zurückgekehrt ist er 1768 in Reggio gestorben.

Als Dichter auf einem kaum höhern Niveau als diese Hofpoeten stehend, aber als Theoretiker des Theaters interessant ist Metastasio's eifrigster Jünger Ranieri Calsabigi. Im Jahre 1715 in Livorno geboren, studierte er in Pisa und führte dann als Dichter und Finanzmann ein ziemlich unstetes Leben in Italien, Paris und Wien. In letzterer Stadt schrieb er seine Musikdramen Orfeo e Euridice (1762) und Alceste (1767), ward aber nicht Hofpoet, sondern Hofrat bei der niederländischen Rechnungskammer. Er bekleidete dieses Amt mehrere Jahre, bis er 1774, wegen einer Affaire mit einer Schauspielerin, Wien verlassen mußte. Nach Italien zurückgekehrt, ist er 1795 in Neapel gestorben.

Calsabigi hat einiges aus Milton und Thomson übersetzt und ganz geringwertige lyrische Gedichte geschrieben. Nicht viel größern poetischen Wert haben seine dramatischen Werke: die komische Oper „L'opera seria“, in welcher er mit wenig

Witz und noch weniger Originalität das Treiben des Theatervolkes schilderte, die hübsche Operette „Amiti e Ontario“, deren Personen Quäcker und indianische Sklaven sind, und die „Danaide“, die nicht aufgeführt wurden, weil der Theaterdirektor in Neapel die hohen Ausstattungskosten scheute; dann Elfrida e Elvira, welche selbst Paisiello's Musik nicht vor dem Durchfall bewahren konnte. Ganz wertlos ist Paride e Elena, wo fünf Akte lang nur geschwatzt aber nicht gehandelt wird. Aus Anstandsrücksichten machte der Dichter Helena zur Königin von Sparta in eigenem Recht und Braut des im Stücke gar nicht vorkommenden Menelaus. Sprache und Stil waren wohl fehlerlos in Calsabigi's Dramen, aber es fehlte ihnen stets an Handlung, Interesse und echter Poesie. Es war nur die Musik Glucks, welche seine Alceste und Orfeo ed Euridice am Leben erhielt, aber bei Paride ed Elena versagte auch dieses Lebenselixir.

Doch hat man im vorigen Jahrhundert den Text des Orpheus und der Alceste geschätzt und letztere ist sogar auf Herders „Admets Haus“ von Einfluß gewesen.

Die beiden durch Gluck unsterblich gemachten Dramen haben aber auch eine große kunstgeschichtliche Bedeutung. Sie bezeichnen nicht blos den Abfall Calsabigi's von seinem früher hochverehrten Meister Metastasio, was dieser ihm, wie aus dem verächtlichen Tone ersichtlich ist, in dem er später in einem Briefe an Manfredo Sassatelli (vom 7. August 1775) von ihm sprach, ihm nie verzieh, sondern sie bilden auch den Uebergang vom Musikdrama des achtzehnten Jahrhunderts zur modernen Oper. Die Arien schließen sich enger an die Handlung an und enthalten keine Sentenzen und Betrachtungen, die Musik wird die Herrscherin, die Poesie die Dienerin.

Dieser Uebergang hatte sich freilich schon früher vorzubereiten begonnen. Schon 1758 klagte der Abate Chiari über die immer weiter fortschreitende Entgeistigung des Musikdramas. Haben früher, sagte er, Musik und Ausstattung die Poesie in

die dritte Reihe gedrängt, so wird jetzt auch schon die Musik vom Ballet verdrängt. Und in Neapel klagte am Beginne des neunten Jahrzehnts der Theaterzensor Luigi Serio, daß das Ueberwiegen der Musik und der Uebermut der Kapellmeister, Sänger und Sängerinnen jedem anständigen Dichter das Schreiben für das Theater verleide. Man mußte seine Zuflucht zu Dichterlingen nehmen, die ihr Geschäft handwerksmäßig betrieben, wochenlang um den Preis feilschten, die „Arbeit" stückweise ablieferten und stets Vorschüsse verlangten.

Die bereits erwähnte Metastasiomüdigkeit des neapolitanischen Publikums war wohl nur ein vorübergehendes Symptom, aber definitiv vom Theater verdrängt wurden er und sein ganzes Genre, mehr noch, als durch Alfieri's Tragödien, durch zwei seiner treuesten Anhänger.

Wie Calsabigi einst nichts Höheres als Metastasio kannte, so hat auch Gluck mit dem Komponieren metastasischer Dramen begonnen, und es läßt sich schwer bestimmen, wer von ihnen der führende Geist bei dieser Umwandlung war. Die Wahrscheinlichkeit ist für den Musiker, aber es ist auch die Vermutung geäußert worden, daß die Widmungsschreiben, in denen Gluck das Wesen seiner Reform auseinander setzte, nicht von ihm, sondern von Calsabigi verfaßt worden seien.

Dieser war aber auch einer der ersten Italiener, die eine bessere Kenntnis Shakespeare's besaßen. Obwohl es auch ihm noch an tieferm Verständnis für den großen Briten fehlt, obwohl er ihn roh und extravagant findet, seine Vermischung von Tragischem mit Komischem tadelt, bewundert er doch seine naturgetreue Charakterzeichnung und lebhafte Darstellung der Leidenschaften. Er sieht ein, daß keiner seiner Nachfolger ihn erreichte, und nennt ihn einen Aeschylos, dem kein Sophokles oder Euripides folgte.

Sehr richtig beurteilt Calsabigi das französische Theater mit seinem Mangel an Handlung und Ueberfluß an Rhetorik, mit seinen griechischen, römischen, barbarischen, asiatischen und

afrikanischen Helden, die alle höchst moderne Franzosen sind. Aber bei alledem ist ihm das französische Drama das beste existierende.

Es ist von Bedeutung, daß er sich mit diesen Urteilen an Alfieri wendete (im Schreiben vom 20. August 1783). In seinem Mannesalter ein enthusiastischer Bewunderer Metastasio's, dessen Werke er 1752—54 in Paris herausgegeben hat und zu dessen Verteidigung, oder vielmehr Verherrlichung, er seine Dissertazione su le poesie drammatiche di P. Metastasio schrieb, war er als Greis einer der ersten, die Größe Alfieri's zu erkennen, ja er überschätzte ihn sogar. In dem erwähnten, an den Dichter gerichteten Schreiben über dessen vier erste Tragödien setzt er wohl allerlei an dessen Stil aus, stellt ihn aber als Dramatiker über Shakespeare. Der Brite ist für ihn noch immer der ungebildete Sohn einer rohen Zeit, der piemontesische Graf besitzt dagegen die Bildung seines vorgeschrittenen Zeitalters, das edle Maßhalten und den Anstand, welche jenem fehlten und diesen befähigen, vollkommene, bewundernswerte Tragödien zu schreiben.

Alfieri, Gluck und Calsabigi markieren das Ende des Musikdramas, die vollkommene Scheidung von Tragödie und Operntext.

4. Das komische Musikdrama und die musikalische Posse.

Während das ernste, heroische Musikdrama vorzüglich im Norden Italiens und jenseits der Alpen gepflegt wurde, zogen die Neapolitaner, zu denen es erst gegen Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gelangt war, mit ihrem heitern Sinne dessen komische Abart, die Opera buffa, sowohl im Schriftitalienisch, als im heimischen Dialekt, vor. Neapel hat wohl bedeutende Komponisten, aber keinen namhaften Dichter heroischer Musikdramen hervorgebracht, und selbst den ernsten Dramen der Norditaliener fügte man dort manchmal komische Szenen und komische Personen hinzu.

Im Jahre 1709 wurde dort die erste komische Oper im Dialekt, „Patrò Calieño de la Costa“, von einem unbekannten Autor aufgeführt, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts viele andere von Bernardo Saddumene, Pietro Trinchera, Gennarantonio Federico und Andern folgten; besondere Erwähnung verdienen jedoch nur Biancardi und Lorenzi.

Sebastiano Biancardi (geb. 1679, † 1741) war ein Bankbeamter, der unter dem Verdachte einer Defraudation von Neapel nach Venedig entfloh und dort unter dem Namen Domenico Lalli lebte. Er hat sich gegen Apostolo Zeno, der ihm manche Gefälligkeit erwies, nicht dankbar bezeugt, dagegen dem ebenfalls aus Neapel geflüchteten Giannone in Venedig manchen Dienst geleistet. Er hat mit seiner „Elisa“, einer Umarbeitung von Amenta's Gostanza, die komische Oper nach Venedig verpflanzt und dort bei zwei Dutzend ernste und komische Musikdramen — darunter „La generositá politica“ in Kompagnie mit Goldoni, 1736 — geschrieben. Seine Arbeiten haben litterarisch keinen größern Wert als die meisten vorzeno'schen Musikdramen und stehen in jeder Beziehung tief unter den Metastasio's. Signorelli wollte freilich in nicht weniger als drei Dramen des Letztern Entlehnungen aus dem einen „Tigrane“ Biancardi's gefunden haben, aber die einzelnen übereinstimmenden Züge, die er als Beweise anführt, gehören eben zum Inventar des ältern Musikdramas, das auch Metastasio hie und da benutzte und die Biancardi wahrscheinlich von Zeno oder einem von dessen Vorgängern entlehnt hat. Goldoni's 1756 aufgeführtes Musikdrama Tigrane habe ich nicht vergleichen können; ob da irgend ein Zusammenhang mit dem Biancardi's besteht, wird uns wohl der gründliche Goldoniforscher E. Maddalena sagen können.

Giovan Battista Lorenzi (geb. 1719, † 1807), aus dessen Jugendleben nur bekannt ist, daß er einige Gedichte und viele Schulden gemacht hat, trat erst nach seinem vierzigsten Jahre als Schauspieler in Liebhabertheatern und mehrere Jahre später

als dramatischer Dichter auf. Zuerst hat er Nivelle de la Chaussée's Préjugé à la mode und Addison's Drummer übersetzt, dann letztern zu einer komischen Oper umgearbeitet. Außerdem hat er zwischen 1766 und 1795 bei zwei Dutzend, zum Teil recht unterhaltende und witzige Texte zu komischen Opern geschrieben, die übrigens einen großen Teil des Beifalls, den sie ihrer Zeit fanden, der Musik Paisiello's zu verdanken hatten. Seine 1795 geschriebene Operette La pietra simpatica hat mit der Musik eines andern Komponisten schon weniger Beifall gefunden.

Lorenzi arbeitet meistens mit den Situationen und Motiven der italienischen Lustspieldichter des sechzehnten Jahrhunderts, ist aber anständiger als diese. Neben alten Witzen und niedriger Komik finden wir bei ihm auch allerlei Abenteuerliches und Phantastisches im Genre Raimunds, dem er aber an sittlichem Gehalt weit nachsteht, und noch weniger verdient er den Namen des neapolitanischen Aristophanes, mit dem Klein (Gesch. d. Dramas VI a. 333) ihn beehrt. Bei seinem besten Stück, dem er allein es zu verdanken hat, daß sich die Nachwelt für ihn interessiert, dem „Sokrates in der Einbildung“ (Socrate immaginario, 1775), das D' Ancona das Meisterstück der neapolitanischen Opera buffa nennt und dessen Aufführungen noch Leopardi gern beiwohnte, hat er den geistreichen Abate Galiani zum Mitarbeiter gehabt. Obwohl dieser vorgab, darin nur den Don Quichote nachgeahmt zu haben, so haben doch beide Kompagnons, von denen jeder sich für den alleinigen Autor ausgab, dazu mit vereinten Kräften die Filosofi fanciulli Buonafede's (s. oben S. 37) benutzt, der wieder die „Wolken“ des Aristophanes nachahmte. Ja, sie haben ihn, wie mir scheint, mehr benutzt, als Scherillo (Giornale storico d. lett. ital. V. 186—205) zugeben will.

Ganz originell ist darin fast nur die Verspottung des Psalmenübersetzers und Professors des Hebräischen an der Universität Neapel, Saverio Mattei. Und die Beiden begnügten

sich nicht, dessen litterarische und musikalische Grillen zu verspotten, sondern brachten auch dessen Familienverhältnisse auf die Bühne. Dies wird wohl die Hauptursache dafür gewesen sein, daß der König von Neapel nach fünf Aufführungen des mit außerordentlichem Beifall aufgenommenen Stückes, dessen fernere Aufführung verbot. Doch wurde das Verbot einige Jahre später wieder aufgehoben. Und nicht blos Mattei, auch der von ihm hochverehrte Metastasio ging dabei nicht leer aus: Emilia, des eingebildeten Sokrates verliebte, aber gehorsame und höchst ehrbare Tochter, ist eine Parodie der Heldinnen Metastasio's, und parodistisch klingen auch manche Arien.

Logische Motivierung, konsequente Charakterentwicklung und durchaus vernunftmäßige Handlung verlangt man von einer komischen Oper nicht, aber im „Sokrates" wird von der Operettenfreiheit in dieser Beziehung schon gar zu starker Gebrauch gemacht. Der „Eingebildete" wird durch einen Schlaftrunk, der ihm unter dem Vorgeben es sei der Schierlingstrank, gereicht wird, von seinem Wahne geheilt. Aber diese Wirkung des Trankes ist ganz unmotiviert, und noch unerwarteter als die eines deus ex machina, und deshalb ist der dritte Akt schwächer als die zwei vorhergehenden. Können wir uns demnach dem überaus günstigen Urteile der italienischen Kritiker nicht anschließen, so mag dabei vielleicht auch der Umstand mitwirken, daß wir das Stück nur vom Lesen kennen, während dieses Genre mehr als jede andere Gattung des Dramas, auf die Wirkung von der Bühne angewiesen ist.

Komische Musikdramen schrieb auch Giov. Batt. Casti (1721—1803), von dem weiter unten ausführlich die Rede sein wird. Sie bezeichnen keinen bemerkenswerten Fortschritt gegenüber den Lorenzi's und die persönliche Satire fehlt auch bei ihm nicht. Er griff aber höher als der Neapolitaner und machte sich über Staatsmänner und gekrönte Häupter, freilich über bereits tote, lustig. In seinem „Cublai Kan" erscheint dieser, mit dem Peter der Große gemeint ist, als Trunkenbold,

der sich auf offener Szene betrinkt, einschläft, sich laut schnarchend herumwälzt und dann seinen Hofmarschall höchsteigenhändig prügelt. Wenig Witz enthält sein „Re Teodoro in Corsica“ (Baron Neuhoff), unterhaltender ist der früher (1784 in Wien) geschriebene und mit vielem Beifall aufgeführte „Re Teodoro in Venezia“, in welchem, an eine Episode in Voltaire's Candide anknüpfend, der korsikanische König mit Sultan Achmet in Verbindung gebracht wird. Hinter dem westfälischen Abenteurer steckt aber ein Höherer, nämlich der König von Schweden, dessen finanzielle Nöten während seiner Reise in Italien der Dichter, wie man damals meinte, auf Veranlassung Kaiser Josephs, hier verspottete. Der „König Theodor in Venedig“ fand selbst den Beifall Foscolo's und Goethe's, und letzterer nannte auch den Theodor in Korsika, von dem er aber nur den ersten Akt kannte, „ein ganz allerliebstes Werk“.

Ziemlich amüsant werden in den phantastischen „Schläfern“ (I dormienti) Personen des achtzehnten Jahrhunderts mit aus den Kreuzzügen heimkehrenden Rittern des elften in Verbindung gebracht. Ein wunderlicher Versuch wird in der „Rosmunda“ gemacht: eine komische Handlung neben einer tragischen herlaufen zu lassen. Geringen Wert hat der „Rasende Roland“ und voll blöden Unsinns ist „Die Höhle des Trophonius“.

Die Idee, die klassizistischen Römertragödien mit den hochtrabenden Reden ihrer übermenschlichen Helden zu parodieren, war eine ganz gescheite und geeignet, ein recht unterhaltendes witziges Lustspiel hervorzubringen; aber Casti hat sie in seinem „Catilina“ sehr ungeschickt ausgeführt. Er verfällt oft ganz ernsthaft in den pathetisch-patriotischen Ton der ernsten Römerdramen und selbst die komisch angelegte Figur Cicero's wird in manchen Szenen ganz ernst und imponierend. Durchaus lustig und unterhaltend ist dagegen seine Operette „Prima la musica e poi le parole“, in der uns zwei Sängerinnen und der zum Gehilfen des Komponisten degradierte Dichter ganz lebensvoll vorgeführt werden. Der auf einer Anekdote aus seinem Leben

beruhende Titel dieses Stücks drückt auch das Verhältnis aus, in dem nun der Librettist — nicht mehr der Dichter — zum Komponisten steht: „Zuerst die Musik und dann der Text“.

Und schließlich liegt die große Bedeutung Casti's nicht in seinen dramatischen, sondern in seinen episch-satirischen Dichtungen.

Als Erzähler interessanter wie als Dramatiker ist auch Casti's Konkurrent um die Stelle eines kaiserlichen Hofpoeten, Lorenzo Da Ponte aus Ceneda (1749—1838). Als Jude Emanuel Conegliano geheißen, trat er jung zum Christentum über und nahm in der Taufe den Namen Da Ponte an, nach seinem Paten, dem Bischof von Ceneda, der auch für seine Erziehung sorgte. Aus politischen Ursachen von Venedig ausgewiesen, ging er nach Wien und bewarb sich nach dem Tode Metastasio's ganz keck um dessen Stelle, obwohl er außer einigen kleinen Gedichten noch nichts geschrieben hatte. Auf die Frage des Kaisers, was für Musikdramen er bereits verfaßt habe, mußte er der Wahrheit gemäß „gar keine“ antworten. „Also eine jungfräuliche Muse“ sagte lachend der Kaiser.

Trotzdem wußte Da Ponte dessen Gunst zu gewinnen und wurde auf Empfehlung des Komponisten und Theaterdirektors Salieri zum kaiserlichen Theaterdichter mit dem Gehalte von 1200 Gulden ernannt. Nach dem Tode Kaiser Josephs fiel er bei dessen Nachfolger in Ungnade und mußte Wien verlassen. Er ging nach London und dann nach Amerika, wo er in den verschiedenartigsten Berufen thätig war und 1838 in New York gestorben ist.

Er hat ein Dutzend Musikdramen, ernste und komische, geschrieben, die alle der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sind, mit Ausnahme des „Don Juan“ und der „Hochzeit des Figaro“, welche durch die Musik Mozarts unsterblich gemacht wurden. Und auch bei diesen war Da Ponte eigentlich nur der Bearbeiter älterer dramatischer Werke, die er für die Musik herrichtete.

Einen Dichter kann man Da Ponte überhaupt nicht nennen, da auch seine lyrischen und epischen Gedichte von sehr geringem Wert sind. Sehr interessant und lesenswert sind dagegen seine Memoiren, die er im hohen Alter, der Wahrheit nicht eben sehr treu, geschrieben und in New York herausgegeben hat. Sie gehören aber schon der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts an.



Viertes Kapitel.

Lyrik, Epik, Didaktik und Satire.

1. Die Arkadia.

Auf das poesiereiche, mit Ariosto und Bembo beginnende, mit Tasso endigende, dem Petrarchismus huldigende sechzehnte Jahrhundert war das Jahrhundert der Naturwissenschaft, das Zeitalter Galilei's, Torricelli's, Viviani's und Malpighi's gefolgt. Wo sich die besten und größten Geister der ernsten Forschung zuwendeten, da blieben für die Poesie nur die kleinern und schwächern übrig, und nach dem überschwänglichen Petrarcakultus mußte ein Rückschlag eintreten. Man war in der Nachahmung seiner Dichtungsweise bis an die äußerste Grenze gegangen und mußte nun neue Wege einschlagen, wenn man nicht immer und ewig die ausgetretenen Pfade wandeln wollte. So entstand die neue Mode in Lyrik und Epik, der Marinismus; im Zeitalter der naturwissenschaftlichen Experimente ein Experiment in der Poesie. Sie waren eine Art von Alchemisten, Marino und seine Nachahmer, thaten die mannigfaltigsten Ingredienzien in ihre Retorten und glaubten reines Gold zu fabrizieren; aber was dann in ihren Dichtungen glänzte und flimmerte war doch meistens nur armseliges Flittergold.

Es dauerte nicht lange und man sah ein, daß das Experiment mißlungen war. Wieder suchte man neue Wege, um zu einer der modernen Wissenschaft gleichwertigen Poesie zu

gelangen und diesmal glaubte man sie in Arkadien zu finden. Gravina feierte am Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts (in seiner Abhandlung über Guidi's Endymion) die im Laufe desselben gemachten Fortschritte in allen Zweigen des Wissens und der Gelehrsamkeit, die großen naturwissenschaftlichen Entdeckungen, das neue die alte Finsternis durchdringende Geisteslicht, wofür ihm der Name des glänzenden und ruhmvollen Jahrhunderts gebühre. Nur die Poesie, erklärte er, obwohl zum Teil schon von der an dessen Beginn herrschenden Korruption gereinigt, bedürfe noch der gründlichen theoretischen Behandlung und Läuterung. Der Schwulst und die sinnliche Glut der Marinisten sollten durch eine sittsame, anständige, aber auch nüchterne Dichtungsweise verdrängt werden. Und dazu sollte eine Dosis Petrarchismus und Klassizismus mit Religiosität versetzt, vor allem aber die strenge Regelmäßigkeit dienen. So entstand die zahme, süßliche, frömmelnde Akademiepoesie, deren Vorbild, vielleicht mehr noch als Petrarca, der manierierte Sonettist Angelo di Costanzo war, ein beinahe handwerksmäßiger Poesiebetrieb, den Jedermann erlernen konnte, dessen Produkte aber, trotz aller Gegnerschaft, hie und da noch mit marinischem Flitterstand aufgeputzt wurden und in deren Massenhaftigkeit das wenige Gute verschwand.

Am Hofe der in Rom residierenden, katholisch gewordenen Exkönigin Christine von Schweden hatte sich ein Kreis frommer Schöngeister gebildet, die von ihr protegiert, mitunter auch pekuniär unterstützt wurden. Nach dem am 19. April 1689 erfolgten Tode ihrer Protektorin gründeten die Verlassenen, um ihre Verbindung aufrecht zu erhalten, eine Akademie, der sie, in Erinnerung an Sannazzaro's vielbewundertes Hirtengedicht den Namen Arkadia gaben. Vierzehn Dichter und Freunde der Dichtkunst, von denen aber nur vier — Maggi, Crescimbeni, Gravina, Zappi — jetzt noch nicht vergessen sind, traten am 5. Oktober 1690 im Klostergarten bei San Pietro in Montorio zur Gründung der neuen, noch jetzt in ihrem „parrhasischen

Hain“ auf dem Janiculus ein Stillleben fortführenden Akademie zusammen. Sie wählten zu ihrer Patronin die verstorbene Königin, die Basilissa, wie sie Christine zu nennen pflegten und deren Lob sie in zahlreichen Gedichten und Reden verkündeten.

Die Akademie wuchs und gedieh. Hatte man anfangs vornehme und berühmte Männer anwerben müssen, so strömten dann, als die Arkadia an Ansehen gewann, die Unberufenen und Unbekannten von selbst zu. Es gab bald keinen Schriftsteller in Italien, der nicht der Arkadia angehörte, und nicht blos Dichter und Gelehrte, selbst solche, die nichts geschrieben hatten, wenn sie nur vornehme oder angesehene Personen waren, traten, gern aufgenommen, der Akademie bei, die im Laufe der Zeit sechzehn Päpste, darunter auch den gegenwärtig regierenden Leo XIII. und mehrere weltliche gekrönte Häupter nebst vielen berühmten Ausländern unter ihren Mitgliedern zählte.

Und als die Arkadia an Ansehen zu verlieren begann und schon fast wie eine Mumie in dem neuen Litteraturleben des letzten Jahrhundertviertels erschien, da ließ man, wie Goethe erzählt, „nicht leicht einigermaßen bedeutende Fremde in Rom verweilen, ohne dieselben zur Aufnahme anzulocken“. Auch er konnte dem zudringlichen Werben und Bitten nicht widerstehen und mußte sich, beinahe ein Jahrhundert nach Gründung der Akademie, zum „arkadischen Schäfer“ ernennen lassen. Dafür hat er mit einem leisen Anflug von Spott das Wesen der Arkadia und die Sitzung, in der er aufgenommen wurde, geschildert.

Dem Brauch der ältern Akademien folgend, nahmen auch die Mitglieder der neuen besondere Namen, hier antikisierende oder frei erfundene an, denen sie noch, gewissermaßen wie den Familiennamen dem Taufnamen, aus dem Gebiete des alten Arkadien genommene Ortsnamen hinzufügten. Und als das kleine Arkadien für die wachsende Zahl der Mitglieder nicht mehr genug Namen liefern konnte, nahm man die benachbarten griechischen Landschaften Böotien und Thessalien zu Hilfe. So

hieß Crescimbeni, der erste Präsident, Alfesibeo Cario, sein Nachfolger, Lorenzini, Filacida Eliaco, Papst Clemens XI. Alnano Melleo, Goldoni Polisseno Fegeio, Alfieri, Filaerio Eratrostico, Goethe Megalio Melpomenio, und noch in unserm Jahrhundert erschienen Kaiser Franz von Oesterreich und seine Gemahlin als Admete Mantineo und Selene Cefisia unter den arkadischen Schäfern Roms.

Um Mitglied werden zu können, mußte man das 24. Jahr erreicht haben, von edlen Sitten sein und sich mit irgend einer Wissenschaft beschäftigen; Damen mußten wirkliche Dichterinnen sein. Die Aufnahme vornehmer und hoher Personen geschah per Acclamation, die anderer Bewerber mittelst geheimer Abstimmung. Die Statuten wurden von Gravina in archaisierendem Latein in Nachahmung der römischen zwölf Tafeln abgefaßt. Die Akademie rechnete nach Olympiaden, datierte ihre Urkunden nach dem griechischen Kalender und wurde von einem auf vier Jahre gewählten Kustos, einem Vicekustos und zwölf Duodecimviri regiert. Im Sommer fanden sieben Sitzungen statt, in welchen die Mitglieder Vorträge hielten, im Winter zwei Generalversammlungen. Den Versammlungsort in Rom nannte man den parrhasischen Hain, die in andern Städten gegründeten Zweigvereine oder adoptierte ältere Akademien hießen Kolonien.

Im Jahre 1699 hatte die Arkadia schon acht Kolonien und ungefähr 500 Mitglieder. Es gab bald keine Stadt, die nicht ihre arkadische Kolonie mit allen Ceremonien und Spielereien der Metropole hatte. Außerdem wurden noch viele Arkadier Mitglieder anderer Akademien. Domenico de Angleis († 1718), ein herzlich unbedeutender Schriftsteller, gehörte außer der Arkadia noch einem halben Dutzend Akademien an, und der vielleicht noch unbedeutendere Carlo Cartari († 1697) war Mitglied von neun Akademien, Crescimbeni gar von einem ganzen Dutzend: Intronati, Infecondi, Intrecciati, Incolti, Disposti, Curiosi, Spensierati, Umoristi, Animosi, Gelati u. s. w.

Der Wert der Arkadia bestand eigentlich nur darin, daß sie die Dichter, Gelehrten und einen Teil der staatlichen und kirchlichen Würdenträger des in der Wirklichkeit zerrissenen Landes mit einem idealen Band umschlang, so durch die geistige Einheit einen schwachen Ersatz für die politische bietend, durch die Kolonien die municipalen Gegensätze mildernd, durch die gleichförmigen Schäfernamen den Unterschied der Stände, wenigstens innerhalb der Akademie teilweise ausgleichend. Dafür wurde sie aber oft als Anstalt für wechselseitiges Lob mißbraucht. Für die schöne Litteratur hat sie sehr wenig, für die Wissenschaft fast gar nichts geleistet. Es stehen freilich fast alle Gelehrten des ausgehenden siebzehnten und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts im Mitgliederverzeichnis der Arkadia, aber was sie für die Wissenschaft wirkten, das haben sie nicht als Arkadier, nicht unter Anregung oder Förderung seitens der Arkadia geleistet. Diese hatte auf ihre wissenschaftliche Thätigkeit gerade so viel Einfluß wie auf die politische der Päpste und Monarchen, die als „Schäfer" in ihren Listen figurierten. Redi, Magalotti, Malpighi waren schon berühmte Männer als die Arkadia gegründet wurde. Der Bacco in Toscana des erstern war schon fünf Jahre vor ihrer Gründung erschienen und wurde erst später, sowie dessen andere Gedichte in den Rime degli Arcadi wieder abgedruckt. Und Filicaja, der glänzendste Dichtername unter den Arkadiern der ersten und zweiten Generation, hat seine berühmten Oden auf die Befreiung Wiens lange vor Geburt der Arkadia gedichtet. In ihren Versammlungen wurden sehr selten wissenschaftliche Arbeiten, gewöhnlich nur Gedichte vorgelesen und diskutiert und nur Gedichtesammlungen und Biographien der „Schäfer" wurden von ihr herausgegeben.

Aber auch auf die Dichtung wirkte sie nur quantitativ. Sie förderte die Mittelmäßigkeit und rief eine Ueberproduktion an Lyrik, besonders an Sonetten hervor. Crescimbeni konnte schon 1710 in seinen Commentarj intorno alla istoria della

volgar poesia Notizen über Hundert arkadische Reimschmiede des 18. Jahrhunderts nebst Proben ihrer Reimereien mitteilen und man glaube nicht, daß damit die Fruchtbarkeit der Arkadia erschöpft war. Diese Hundert waren nur, um keine Eifersucht zu erregen, aus einer viel größern Zahl durch das Los gewählt worden. Und unter dem Liebesgirren, dem Weihrauchduft und der Lobpreisung von Gönnern und Freunden dieser Ausgelosten habe ich nur ein schönes patriotisches Sonett von dem sonst unbekannten Alessandro Pegolotti aus Guastalla finden können.

Die „Kolonie" Bologna der arkadischen Akademie publizierte nach der Wahl Clemens XI. einen ganzen Band mit Lobgedichten auf diesen mittelmäßigen Papst, während die Metropole sich mit einem Kranz von 40 Sonetten begnügte. Als Kardinal Althann zum zweiten Male zum Vicekönig von Neapel ernannt wurde (1725) gaben 33 dortige Dichter einen Band Gedichte in italienischer, lateinischer, griechischer und hebräischer Sprache zu seinen Ehren heraus. Zur Feier einer Hochzeit in Ravenna erschien einmal eine Gedichtesammlung, zu der nicht weniger als 136 einheimische Dichter beisteuerten. In Mailand wurde 1741 eine solche humoristische, zum Teil parodistische Sammlung (Raccolta) auf den Tod einer Katze veranstaltet, zu der ein halbes Hundert Dichter und Dichterlinge Beiträge lieferten.

Alle die frommen und zahmen Arkadier konnten ohne Venus und Amor, Mars und Jupiter, ohne die ganze antike Göttermaschinerie nicht auskommen, waren aber um den Ruf ihrer Rechtgläubigkeit so besorgt, daß sie ihren Gedichten gewöhnlich die Formel vorsetzten „die darin vorkommenden Ausdrücke Fatum, Götter, göttlich und dergl. seien nur poetische Licenzen, welche dem guten Ruf des Autors, der ein guter katholischer Christ sei und bleiben werde, nicht schaden dürfen".

Jedes ins Kloster tretende vornehme Fräulein wurde als künftige Heilige oder Seelige begrüßt, während man den Triumph Christi feierte, der sie dem besiegten Amor entriß.

War eine Hochzeit zu besingen, dann verkündete man, daß dieser Ehe neue Herkulesse und Achillesse entsprießen werden und ließ den Erbfeind der Christenheit vor diesen Zukunftshelden erzittern. Die glänzenden Erfolge des kaiserlichen Heeres im Türkenkriege von 1716—18 boten erwünschten Stoff zu den Kaiser und den Prinzen Eugen lobpreisenden Sonetten. Aber wie hoch der geniale Savoyer als Feldherr über dem Polenkönig stand, so tief stehen diese Gelegenheitsgedichte unter den Oden Filicaja's auf die Siege von 1683 und die Thaten Sobieski's. Und weil Filicaja den Papst Innocenz XI. gelobt hatte, der sich damals wirklich um die Sache der Christenheit verdient gemacht hatte, priesen seine schwachen Nachahmer Clemens XI., obwohl dieser an den Siegen Eugens ganz unschuldig war.

Den Mangel an Phantasie und dichterischem Schwung, an geistvollem oder wichtigem Inhalt ersetzte bei den Arkadiern ein geziertes süßliches Wesen, eine Verschwendung von konventionellen Bildern und Beiwörtern, ein Spiel mit gekünstelten Formen. Ein Sonettenkranz bestand aus einer bestimmten Zahl von Sonetten, bei denen je ein Vers des Hauptsonetts den Anfang oder Schluß von sechs andern bildete; „man fängt dabei", lehrt Crescimbeni mit pedantischem Ernst, „das erste Mal von oben, das zweite Mal von der Mitte, das dritte von unten an".

So schlug die Arkadia schon bei ihrer Gründung eine falsche Richtung ein, und wenn man den Beginn ihres Verfalls gewöhnlich erst von der Mitte des Jahrhunderts datiert, so bezieht sich dies mehr auf ihre gesellschaftliche Stellung als auf ihre Bedeutung für Poesie und Wissenschaft.

Diesen Grundfehler scheint Muratori schon bald nach ihrer Gründung erkannt zu haben, als er den weit umfassendern Plan zu seiner Gelehrtenrepublik entwarf und damit im Jahre 1703 an die Oeffentlichkeit trat, die ganze Schriftstellerwelt Italiens in Aufregung versetzend. Nachdem er einige Zeit unter dem Pseudonym Antonio Lampridio mit dem Venetianer Bernardo

Trevisan darüber korrespondiert hatte, veröffentlichte er 1704 unter einem andern falschen Namen und dem falschen Druckort Neapel seinen Plan u. d. T. I primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia rubati al segreto e donati alla curiosità degli altri eruditi da Lamindo Pritanio (Anagramm von Antonio Lampridio). Der Plan wurde lebhaft diskutiert, man riet hin und her, wer der Verfasser sein könne; manche hatten Zeno in Verdacht, die Gelehrten frugen einer beim andern an, selbst zu Muratori kamen Anfragen. Er hatte schon hervorragende Gelehrte und Schriftsteller, ohne sie zu fragen, als Archonten der neuen Republik proklamiert und stellte sich nun an, als ob er in das Geheimnis nicht eingeweiht wäre.

Die Idee einer solchen Vereinigung des geistigen Italiens, eines Bundes aller hervorragenden Gelehrten, Schriftsteller und Künstler „zur Förderung und Hebung aller Künste und Wissenschaften, zum Wohle der katholischen Religion, zur Ehre Italiens, zum Besten der Allgemeinheit und jedes Einzelnen", wie Muratori ihn vorschlug, war ja eine recht gute, aber sie war einerseits schon teilweise in der Arkadia realisiert, andererseits war damals Italien als Schauplatz des spanischen Erbfolgekrieges kein günstiger Boden dafür. Außerdem war die Art, wie Muratori die Sache in Szene setzte, das Heimlichthun und Spielen mit Pseudonymen, das übertriebene Rang- und Titelwesen und das schon von Bianchini getadelte Hypernationale, beinahe Chauvinistische des Programms den guten Absichten schädlich. Schließlich erregten auch manche Aeußerungen Muratori's, als er sich endlich nannte, den Verdacht, daß es ihm mit der ganzen Sache nicht recht ernst sei. Er hatte nun allerlei Angriffe, besonders wegen des unerlaubten Gebrauchs der Namen von Gelehrten und Schriftstellern zu erleiden. So hatte er eigenmächtig den gelehrten Francesco Bianchini als Präsidenten seiner Republik (Archonte depositario) proklamiert, und der davon ganz Ueberraschte lehnte in einem am 7. Februar 1705 an Muratori gerichteten Briefe die unerbetene Ehre

ab, gleichzeitig das Verfahren des Anonymus und das ganze Projekt einer scharfen aber gerechten Kritik unterziehend. Daß dieser zu seiner Verteidigung kein besseres Mittel als eine rabulistische Distinktion zwischen Lügen (mentire) und Erdichten (fingere) zu finden wußte, machte ihm keine Ehre. Es ist unter solchen Umständen begreiflich, daß das ganze Projekt, nachdem es einige Jahre die litterarischen Kreise beschäftigt hatte, endlich ganz aufgegeben wurde. Einen Ausläufer desselben finden wir noch in Muratori's Riflessioni sopra il buon gusto, welche 1708, ebenfalls unter dem Pseudonym Lamindo Pritanio, mit einer Einleitung von Bernardo Trevisan erschienen und im Anhange die Namen der Archonten der Gelehrtenrepublik enthalten.

Nach dem Mißlingen dieses Planes konnte sich die Arkadia ohne Konkurrenz entwickeln, was aber nicht zu ihrem Vorteile ausschlug. Sie versank immer tiefer in Pedanterie und lächerliche Spielerei. Und von ihrer Geschichte, den Memorie istoriche dell'adunanza degli Arcadi, welche ihr dritter Kustos, der Abate Morei, 1761 in pedantisch wichtigthuender Weise schrieb, ist das lesenswerteste die belustigende Kritik, mit der Baretti seine „litterarische Geißel" eröffnete.

2. Lyriker der Uebergangszeit.

Der 1630 geborene, 1699 verstorbene Mailänder Carlo Maria **Maggi** gehört nach seiner Lebenszeit dem siebzehnten Jahrhundert an, aber er bildet mit seinen Landsleuten Lemene und Guidi und den Toskanern Magalotti, Redi und Filicaja den Uebergang zu den Lyrikern des 18. Jahrhunderts. Er war Senatssekretär, Professor der alten Sprachen und ist aus einem Marinisten ein Gründer der Arkadia geworden. Wie er aber noch als Marinist, lange vor ihrer Gründung, mehr Geschmack hatte und besser Maß zu halten wußte als die andern Jünger des schwülstigen Neapolitaners, so hat er wieder als Arkadier mehr Naturgefühl, mehr Frische nnd Lebhaftigkeit als

seine pedantisch trockenen Schäferkollegen besessen. Seine ernsten Dramen und Tragödien sind noch im Stile des siebzehnten Jahrhunderts, so daß Manche ihn nicht als korrekten Arkadier anerkennen wollten. Neben einem Concetto wie: „Die Wölfe, welche das Herz Griseldas zerreißen werden, könnten mit ihren Zähnen das darin befindliche Bild ihres geliebten Gatten verwunden" finden wir bei ihm manche sehr hübsche Naturbeseelungen. So z. B. das Gespräch mit den Wellen im Sonett Scioglie Eurilla dal lido und die ganz modern klingende, fast Heine'sche Strophe von dem See, der von schönen Sternen träumt. Schwung neben hohem Ernst finden wir in seinen politischen, schöne Bilder aber wenig Originalität in seinen religiösen Gedichten, und Sonette wie Mentre omai stanco oder Rotte dall'onde sind Petrarca's nicht unwürdig.

Voll liebenswürdiger Aufrichtigkeit und Schalkhaftigkeit ist Maggi's kleine Selbstbiographie in den 47 an Eurilla gerichteten Vierzeilern. Gutmütiger, etwas satirischer, aber selten verletzender Humor zeichnet seine Dichtungen im Mailänder Dialekt aus, wie z. B. die Schilderung des Theaterpublikums im Concors de Meneghitt. Größtenteils in demselben Dialekt, aber zum Teil noch in der geschwätzigen Manier des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben, sind seine ihrer Zeit mit großem Beifall aufgeführten Lustspiele, in denen gewöhnlich die Mailänder Lokalfiguren Meneghino und Baltramina die Rollen der Masken der Commedia dell'arte spielen. Sie haben wenig Handlung und weniger Situations- als mitunter recht unterhaltenden Wortwitz, und beweisen, daß der Autor mehr komisches als dramatisches Talent besaß. Die Liebe sehen wir in ihnen nur von der männlichen Seite, da die jungen Mädchen, um deren Verheiratung es sich handelt, nicht auf der Bühne erscheinen. Ihre moralische Tendenz zeigen diese Stücke dadurch, daß am Schluß das meistens recht ungeschickte und plumpe Laster gebührend bestraft wird.

Maggi's intimer Freund, Graf Francesco Lemene aus

Lodi (1634—1704) hat orthodox religiöse, gekünstelte und langweilige Gedichte geschrieben, von denen das Poem Trattato di Dio die in Sonetten aufgelöste Summa des Thomas von Aquino genannt wurde. Viel größern Wert haben seine von Marinismus nicht ganz freien, aber leicht singbaren, mitunter recht graziösen weltlichen Lieder und Hirtengedichte, sowie das stark realistische, aus lose aneinander gereihten Szenen bestehende Lustspiel La sposa francesca im Dialekt von Lodi. Es wurde dort einmal jährlich, auch noch in unserm Jahrhundert mehrmals aufgeführt und seit 1709 wiederholt gedruckt.

Viel bedeutender als Lemene ist der um sechzehn Jahre jüngere, 1650 in Pavia geborene Alessandro Guidi, zuerst in Diensten des Herzogs von Parma, seit 1685 in denen der Königin von Schweden in Rom. Er wollte Italiens Pindar werden, und manche seiner Oden zeichnen sich auch durch hohen Schwung und edle Sprache aus, wie z. B. die auf die Ruinen Roms, und auf das Grabmal der Königin Christine. Aber es fehlt seinen Dichtungen an Tiefe, die Bilder sind oft unklar und entbehren der Anschaulichkeit. Obwohl eines der ersten Mitglieder der Arkadia, hielt er sich frei von der Trockenheit und Steifheit seiner Kollegen und sündigte manchmal eher durch Schwulst, übertriebene Allegorie und Naturbeseelung. Klingender Wortschwall verbirgt manchmal nur den Mangel an Gedanken.

Sein Schäferspiel „Endymion“, an dem die Königin von Schweden mitgearbeitet haben soll, wurde von Gravina eines lobpreisenden philosophischen Kommentars gewürdigt und der boshafte Satiriker Sergardi weihte Text und Kommentar dem Wurst- und Fischhändler. Guidi hat auch die Homilien Clemens XI. ins Italienische übersetzt und dies brachte ihm den Tod; denn auf dem Wege nach Castel Gandolfo, um dem Papste ein Prachtexemplar davon zu überreichen, fand er darin einige Druckfehler, was ihn so aufregte, daß ihn in Frascati (12. Juni 1712) der Schlag traf.

In Toscana, wo im siebzehnten Jahrhundert die Naturwissenschaften am eifrigsten gepflegt wurden, haben in dessen zweiter Hälfte zwei Naturforscher, Magalotti und Redi, auch in der Poesie Nennenswertes geleistet.

Der 1637 in Rom aus vornehmer Florentiner Familie geborene Graf Lorenzo Magalotti hat außer seinen naturwissenschaftlichen Schriften, Briefen gegen die Atheisten und Novellen ein etwas schwülstiges Lehrgedicht von der besten, leider nur „in der Phantasie existierenden Frau" (La donna immaginaria) und einige lyrische Gedichte geschrieben. Mehr hat er sich dadurch verdient gemacht; daß er sich in dem Dante vernachlässigenden Jahrhundert mit der göttlichen Komödie beschäftigte und einen Kommentar zu fünf Gesängen der Hölle schrieb. Auch hat er zuerst seine Landsleute durch Uebersetzung einiger, freilich ganz unbedeutender Lehrgedichte von John Phillips mit der englischen Litteratur bekannt gemacht. Es ist ihm vorgeworfen worden, daß sich in seinen spätern Werken viele veraltete florentiner Ausdrücke, Gallicismen und andere Barbarismen fänden.

Magolotti war von 1675 bis 1678 toscanischer Gesandter in Wien und ist 1712 in Florenz gestorben.

Als Naturforscher wie als Dichter bedeutender als Magalotti ist der 1626 in Arezzo geborene, 1697 in Pisa gestorbene Arzt, Physiolog und Zoolog Francesco Redi, der auch über Gegenstände der Wissenschaft in angenehmer gefälliger Weise zu schreiben wußte.

Von seinen Dichtungen verdient der formvollendete, an drolligen Einfällen und wohlklingenden Versen reiche Dithyrambus „Bacco in Toscana", der leider viele geistlose Nachahmer gefunden hat, noch jetzt gelesen zu werden, besonders von Freunden des Weins. Doch arten seine munter dahintänzelnden schönen Verse manchmal zu inhaltleerem Wortgeklingel aus. In seinen Sonetten ist er kein geistloser Nachahmer Petrarca's, auch kein frömmelnder matter Arkadier. Er weiß auch hie und

da neue Gedanken und Bilder in glatte, wohlklingende Verse ohne Schwulst zu kleiden und wagt es sogar, wie im Sonett Donne gentili devote d' Amore, Dante nachzuahmen. Aber, da er fast nur von unglücklicher unerwiderter Liebe singt, stets über die Grausamkeit der Geliebten klagt, ohne uns von der Echtheit seiner Leidenschaft zu überzeugen, so rührt er uns fast gar nicht, und seine ewigen Spielereien mit Eis und Feuer, mit Bogen, Pfeil und andern Attributen Amors werden uns am Ende langweilig.

Alle diese Lyriker des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts überragt der dritte Toscaner Vincenzo Filicaja, der besonders durch seine großartigen Oden auf die Belagerung und den Entsatz Wiens im Jahre 1683 berühmt geworden ist.

In Florenz 1642 geboren, studierte er Jurisprudenz und Philosophie und bekleidete später öffentliche Aemter in Volterra, Pisa und Florenz, wo er 1707 gestorben ist. Für die Oden, in denen er den Kaiser Leopold, den König von Polen und andere fürstliche Kämpfer gegen die Türken besang, erhielt er keinen klingenden Lohn; freigebiger erwies sich die Königin von Schweden, welche seine Söhne auf ihre Kosten erziehen ließ. Auch seine Aemter scheinen nicht sehr einträglich gewesen zu sein, da er beständig über seine Armut klagte.

Er war ein frommer, etwas melancholischer Mann mit weichem Gemüt, und seine religiösen Gesänge zeichnen sich durch Einfachheit und Innigkeit aus. Sie sind frei von Schwulst, aber ohne rechte Wärme, und selbst die fanatische Kreuzzugsstimmung seiner Gesänge auf den Türkenkrieg scheint uns nicht ganz echt. Näher als die Türkenkriege gingen ihm die zwischen Oesterreich und Frankreich, die stets auf italienischem Boden geführt wurden, und diese Leiden seines wehrlosen Vaterlandes machten ihn zum patriotischen Dichter. In den Dichtungen, in denen er die Verwüstung Italiens durch die fremden Heere beklagt, die uneinigen Italiener zur Einigkeit mahnt und ihnen zuruft: „Sklaverei oder Tod! Wählet!“, in diesen Oden

und Sonetten lebt ein echtes starkes Gefühl und er erreicht ohne Schwulst und Redeprunk die stärksten und dauerhaftesten Wirkungen. Sein Sonett

Italia, Italia, o tu cui feo la sorte

ergreift noch jetzt, wo Italien nicht mehr wehrlos ist, jedes patriotische Herz. Aber Filicaja hatte nicht mehr den Mut Dante's und noch nicht den Alfieri's. In dem verweichlichten, bigotten, autokratisch regierten Toscana des siebzehnten Jahrhunderts erzogen, erstarb er in Devotion vor jedem gekrönten Haupte, pries in überschwenglichen Lobgedichten den Kaiser, der der Türkengefahr aus dem Wege gegangen war, so gut wie den Polenkönig und den Herzog von Lothringen, die an der Spitze ihrer Truppen gekämpft hatten. Er pries den bigotten Verschwender und Heuchler Cosmus III. und in einer alles Maß schuldiger Dankbarkeit übersteigenden Weise die leichtfertige, launische Königin von Schweden, die er geradezu als Wiederherstellerin der italienischen Poesie schilderte. Ihrerseits ließ es aber auch Christine an Komplimenten für den Dichter nicht fehlen.

Er ruft nie den fremden Heeren ein mutiges fuori i barbari zu und wagt nicht einmal für Oesterreich oder Frankreich Partei zu nehmen. Er begnügt sich Ludwig XIV. in einem demütigen Sonett um Frieden zu bitten. Voll edlen philosophischen und didaktischen Gehalts sind dagegen seine zwei Oden an seine Söhne und die auf den Tod des Mathematikers Viviani. Ganz unbedeutend als Dichter der Liebe, patriotisch und schwungvoll, aber nicht ganz frei als politischer Dichter steht Filicaja als Gedankenlyriker einzig groß in seinem Jahrhundert. Aber auch der Ausdruck ist bei ihm mehr vom Denken als von der Anschauung beherrscht. Aus dem Naturleben gebraucht er nur die alten viel kopierten Bilder, und auch diese nur selten. Selbst ein so gewaltiges Naturereignis wie das Erdbeben auf Sicilien ringt ihm nur ein schwaches Sonett ab, in dem fast nur von dem göttlichen Strafgericht die Rede ist.

Dabei ist er auch von falschen Bildern, zu weit getriebenen Allegorien und überflüssigem Prunk, gerade in den berühmten Oden auf den Türkenkrieg nicht ganz frei. Sein fia che sudi ogni bronzo in der Ode an Kaiser Leopold erinnert an Achillini's

Sudate o fuochi a preparar metalli.

Aber die Stilreinheit und Einfachheit der Mehrzahl seiner Gedichte, seine große Bewunderung Dante's, von dem er zahlreiche Verse und Halbverse in seine Dichtungen aufnahm, berechtigen zu der Annahme, daß er mit solchen Rückfällen in den Marinismus mehr dem Geschmacke seiner Zeit ein Opfer brachte, als dem eigenen folgte.

3. Arkadier der Romagna und des Modenesischen.

Wenn wir Filicaja mit den ihm der Zeit nach am nächsten stehenden Arkadiern vergleichen, so bemerken wir einen bedauerlichen Rückschritt, selbst bei den besten unter ihnen, den ihrer Zeit viel gerühmten Wunderkindern aus der Romagna, dem Imolesen Giov. Batt. Zappi (1667—1719), dem jüngsten unter den Gründern der Arkadia, der schon mit dreizehn Jahren Doktor der Rechte ward und dem Bologneser Eustachio Manfredi (1674—1739), der zwar erst im achtzehnten Jahre den Doktorhut erwarb, aber schon als Knabe eine litterarische Akademie gründete.

Zappi blieb seinem juristischen Berufe treu, aber Manfredi gab ihn bald auf und wendete sich seinen Lieblingsstudien, der Mathematik und Astronomie zu, worin er auch Anerkennenswertes geleistet hat. Ein besonders verdienstliches Werk waren seine astronomischen Ephemeriden, bei denen ihm aber seine Schwestern mitgeholfen haben sollen. Seine Leistungen fanden die verdiente Anerkennung. Schon in seinem fünfundzwanzigsten Jahre wurde er zum Professor der Mathematik an der Universität seiner Vaterstadt ernannt und die Akademien von London und Paris wählten ihn zu ihrem Mitgliede.

In seinen Mußestunden beschäftigte er sich gern mit der Poesie und er wurde von seinen Zeitgenossen und den nächstfolgenden Generationen als einer der besten Lyriker gepriesen. Selbst noch Corniani sagt von ihm nichts geringeres als: „er verband die Kraft Dante's mit der Eleganz Petrarca's", was doch so viel heißt als, er habe beide übertroffen. — In seiner Jugend hat er noch im Geschmack des 17. Jahrhunderts gedichtet, aber, nachdem er sich den arkadischen Reformern angeschlossen hatte, diese Jugendlyrik in die Sammlung seiner Gedichte nicht aufgenommen. Wenn er sich auch in seinen Briefen mitunter über den Arkadismus und das Treiben der poetischen Akademien lustig machte, und wenn er auch eine durchaus nicht schäferlich-unschuldige Novelle „die Matrone von Ephesus" geschrieben hat, so ist er doch als Lyriker stets Arkadier geblieben. In seinen uns erhaltenen Gedichten — ein halbes Hundert Sonette, ein Dutzend Canzonen und andere größere Gedichte — finden wir in Gedanken, Bildern und Formen äußerst selten etwas Originelles, Neues. Er hat die besten Dichter seiner Nation fleißig studiert und ist ein geschickter Nachahmer gewesen. Aber auch in der Nachahmung hat er sich von den Fehlern seiner Zeit nicht frei gehalten, und vergebens suchen wir bei ihm nach dem Ausdruck eines starken, heißen Gefühls. Die ihrer Zeit am meisten bewunderte, von Bettinelli das vollkommenste Erzeugnis italienischer Poesie genannte Canzone „Donna negli occhi vostri" hat er gedichtet als die von ihm geliebte Giulia Vandi den Schleier nahm, aber von dem Schmerz des unglücklich Liebenden ist darin viel weniger wahrzunehmen als von der sklavischen Nachahmung Petrarca's.

Ueberhaupt waren Einkleidungen von Nonnen seine Spezialität, ihnen hat er ein Dutzend Sonette und einige größere Gedichte gewidmet. Außerdem besang er gern vornehme Hochzeiten, beliebte Kanzelredner und fürstliche Personen, diese manchmal mit ekelhafter Schmeichelei überhäufend; so besonders die Medici in der Canzone auf den Geburtstag des

Prinzen Ferdinand, Ludwig XIV. in der Canzone Qui Giano a fine und im Sonett

Superbe navi, che i tranquilli e lenti.

Einen Jesuiten, der in Bologna gepredigt hatte, stellt er im Sonett Tal da'romulei rostri o innanzi al trono höher als Cicero und Demosthenes, dem Apostel Paulus gleich.

Von italienischem Patriotismus ist bei Manfredi kaum etwas zu finden, und ganz mit Unrecht hat man sein Sonett auf die Geburt des Prinzen von Piemont

Vidi l' Italia col crin sparso, incolto

als patriotisches in viele Gedichtsammlungen aufgenommen. Denn mit gleicher, ja vielleicht noch größerer Devotion hat er die Könige von Frankreich und von Spanien besungen, letztern, den stets von Weibern beherrschten Philipp V., mit Achilles und Alexander dem Großen verglichen. Anscheinend patriotisch beginnt die Petrarca nachgeahmte Canzone

Spirto gentil, che in giovinetta etade,

aber das ganze läuft doch in devote Lobhudelei für den Papst und seine Nepoten aus. Und nicht blos mit dem sanften Petrarca, selbst mit dem gewaltigen Dante wagt der kleine Arkadier zu wetteifern und dichtet in schwerfälligen unmelodischen Terzinen zwei Gesänge vom Paradies, in denen, was er von den Planeten singt, auch dem Astronomen wenig Ehre macht. Was bleibt also von dem einst vielbewunderten Lyriker? — Ein verständiges Sonett über den geringen Wert des Geburtsadels:

Dietro la scorta de' tuoi chiari passi,

ein hübsches Bild von den Nereiden in dem Gedicht auf Ludwig XIV. und ein munteres Hochzeitskarmen, „Ninfe e pastori“ in anmutig bewegtem Tanzrhythmus.

Als Gelehrter weniger bedeutend überragt Zappi als Dichter den um sieben Jahre jüngern Manfredi. Unter seinen nicht zahlreichen lyrischen Gedichten, von denen manche sogar

in fremde Sprachen übersetzt wurden, findet sich neben dem gewöhnlichen arkadischen Plunder, neben den „süßlichen, kindischen, weibischen, weichlichen Sonettchen", die ihm der grimme Arkadierfeind Baretti vorwarf, neben den devotesten Huldigungsgedichten für fürstliche Personen, doch auch manches Neue und Eigenartige. So z. B. die markigen Sonette auf das Selbstporträt Raffaels, auf den Moses Michelangelo's, auf Lucretia und Judith. Eine recht hübsche Spielerei ist die Canzone „Amors Museum". Dagegen hat der Dichter selbst mit der Terzine

E poi cosa egli è mai quel tuo cantare,
Che senz' ordine e legge, allo scompiglio
De' Satiri, ch' udimmo, eguale appare

seine lange Ekloge Il ferragosto, ein mit Komplimenten für Clemens XI. gespicktes Sammelsurium, am richtigsten kritisiert. Manchmal versucht er sich auch in der erhabenen Lyrik, aber er kann sich nicht lange in der Höhe erhalten und sinkt, wie in der fünften und siebenten Strophe der Canzone Spieghiamo i vanni io dissi all' alma un giorno, zu lüsternen Schilderungen herab. Er bildet so gewissermaßen den Uebergang von der religiösen Lyrik zur erotischen, beginnt manche Gedichte als Arkadier, fährt als Marinist fort, um wieder als Arkadier zu schließen.

Zappi hat sich schon im Alter von zwanzig Jahren in Rom niedergelassen, wo er sich als Advokat und akademischer Redner auszeichnete. Von der Art seiner Beredsamkeit kann man sich nach einem von seinen Zeitgenossen angestaunten und gerühmten Kunststück einen Begriff machen: Als einst, während er in einer Akademie eine Rede hielt, zwei Kardinäle eintraten, unterbrach er die Rede in der Mitte und fing sie wieder von vorn an.

Trotzdem er in Gedichten und Reden mit Lob für Papst und Kardinäle nicht sparsam war und von ihnen gern gesehen wurde, hat er es zu keiner höheren Stellung bringen können und ist, die von Clemens XI. in Aussicht gestellte Beförderung

erwartend, als Advokat „und Poet dazu“ in Rom (1719) gestorben.

Die einzige Belohnung welche er von diesem Papst erhielt, war die schöne Dichterin Faustina, Tochter des Malers Maratti, deren Vermählung mit dem dichtenden Advokaten unter päpstlichen Auspicien (1703) zustande gekommen sein soll. Faustina, als Arkadierin Aglauro Cidonia genannt, war kurz vorher durch Mut und Widerstandskraft einem gefährlichen Attentat auf Ehre und Leben entgangen, und die Ehe mit dem in hohen kirchlichen Kreisen beliebten Zappi sollte ihr gewissermaßen als Schutz und Entschädigung dienen. Das Attentat und seine Folgen, höchst charakteristisch für die damaligen Zustände in Rom, haben mit der Litteraturgeschichte nur insoweit zu schaffen, als sie Faustinen Veranlassung zu einigen tief empfundenen, vornehm gedachten Sonetten gaben.

Wetteifernd mit ihrem Gatten dichtete sie auch ein Sonett auf Lucretia, in dem sie nicht blos als Vertheidigerin ihres Geschlechts der Gattin Collatins einen größeren Anteil an der Befreiung Roms als dem Brutus vindicirt, sondern auch als Dichterin ihren Gatten übertrifft. Und nicht bloß in diesem Sonett, auch in anderen Gedichten erscheint uns Faustina, die Schülerin Guidi's, oft wahrer, männlicher und viel weniger arkadisch als Herr Zappi. Aber sie hat dabei nie ihr Geschlecht vergessen und mit Vorliebe Frauen — Portia, Virginia, Cornelia und die Vestalin Tutia, — dabei indessen auch in rührenden Versen den Tod ihres Kindes, den Mann ihres Herzens und dessen Untreue besungen. Einmal — im Sonett Poichè il volo dell' aquila latina — schlägt sie auch patriotische Töne an, aber ihr Patriotismus ist ein sehr bescheidener, da ihn schon die Erwerbung Siciliens durch den Herzog von Savoyen und die Vermählung seiner Tochter mit dem König von Spanien befriedigen. Faustina wurde fast noch mehr als ihr Gatte, den sie um 26 Jahre überlebte, von den Zeitgenossen bewundert und gepriesen. Aber einen höheren

Wert als das Lob ihrer arkadischen Genossen hat das Herders, der unter dem Titel Myrteum bei zwanzig ihrer Sonette, darunter mehrere der oben erwähnten, übersetzt hat, freilich nicht in Sonettenform und sehr frei, so daß sie uns mitunter schöner als die Originale erscheinen.

Ein recht mittelmäßiger Dichter war Girolamo Tagliazucchi aus Modena (1674—1751), von 1729 bis 1749 Professor der Rhetorik und lateinischen Litteratur an der Turiner Universität. Er verdient vorzüglich deshalb erwähnt zu werden, weil er in einer akademischen Abhandlung für das Studium der italienischen Sprache eingetreten ist, infolge welcher König Karl Emanuel ihn beauftragte auch über italienische Litteratur Vorträge zu halten. Seine poetische Produktion besteht größtenteils aus religiösen und Gelegenheitsgedichten zu Hochzeiten, Geburtstagen, Nonneneinkleidungen u. dgl. mit gekünstelten oder abgedroschenen Gedanken, ohne Schwung und Feuer. In einem Sonett vergleicht er sich als zu Gott betender Sünder mit einem winselnden Hunde, in einem anderen bittet er, nicht sehr menschenfreundlich, den heiligen Rochus, wenn er schon durchaus die Pest nicht vernichten könne, sie wenigstens zu den Mohamedanern nach dem Orient zu schicken und die Christen zu verschonen. Von schöner Form, aber fast inhaltsleer ist die Canzone Perchè non varca und eine hübsche Idee liegt dem „Testament der lateinischen Sprache" zu Grunde, aber die Ausführung befriedigt nicht. Man vermißt die Charakterisirung der drei Erbtöchter: italienische, französische und spanische Sprache.

Kein größerer Dichter als Tagliazucchi war der um zehn Jahre jüngere Bolognese, der Arzt Fernando Antonio Ghedini (1684—1767), der Schützling Manfredi's, der ihm die Professur der Literatur an einer Mittelschule verschaffte. Seine Gedichte, von denen ein Sonett auf den Tod Manfredi's und eine Ode auf Pindar von Corniani sehr gelobt werden, haben wohl Schwung und würdigen Gedankeninhalt, aber seiner Sprache

fehlt es an Glätte und Wohllaut. Auch gebraucht er manchmal veraltete oder prosaische Ausdrücke und Wortspiele.

„Einer der tüchtigsten Dichter unseres Jahrhunderts, der ihm auch bei den Nachkommen Ehre machen wird", nennt Tiraboschi mit lokalpatriotischer Uebertreibung den 1723 in Reggio geborenen Pellegrino Salandri, Doctor der Theologie, Sekretär des Grafen Beltram Cristiani, seit 1758 kaiserlicher Beamter in Mantua und seit 1767 Sekretär der Akademie daselbst, wo er 1771 gestorben ist. Er hat in nicht weniger als 81 Sonetten die heilige Jungfrau besungen, in denen er sich, was hier kein besonderes Verdienst war, mythologischer Anspielungen enthielt; aber in seinen profanen Gedichten, mit welchen er meistens Monarchen und andere irdische Größen feierte, hat er von der Mythologie kaum weniger Gebrauch gemacht als andere Dichter seiner Zeit, und gerade am meisten in den Sonetten auf die Hochzeit der Tochter Cristiani's, die für seine besten gehalten werden. Es ist daher auch das ihm in dieser Beziehung von Tiraboschi gespendete Lob nicht verdient. Indessen ist noch 1824 eine neue Ausgabe seiner Gedichte erschienen.

Der engen Nachbarschaft wegen können wir neben den Modenesen hier auch Carlo Cantoni aus Novellara (1674 bis 1752) erwähnen, der, obwohl Mitglied der Arkadia und selbst Gründer der Akademie der Sconosciuti in Guastalla, sich doch von den Fehlern der Arkadier sowohl als der Marinisten ziemlich rein erhielt. Giuseppe Malagoli, der den auch für die Litteraturgeschichte lange ein „Unbekannter" gebliebenen Dichter gleichsam wieder entdeckt hat, bemerkt in dem ihm gewidmeten Artikel des Giornale storico della lett. ital. (Band 21) ganz richtig, daß Cantoni diese Selbstständigkeit seines poetischen Charakters seinem Berufe zu verdanken hat. Er arbeitete von seinem dreizehnten bis zum dreißigsten Jahre als Commis in einem Handlungshause in Brescia und dann bis 1740, wo er nach Mantua übersiedelte, in einem großen

Bankhause in Guastalla. Dort hat der junge Baretti von ihm die kaufmännische Korrespondenz und das Dichten gelernt.

Der erwähnte negative Vorzug Cantoni's ist von sehr wenig positiven begleitet und betrifft eigentlich nur die Form, denn er hatte überhaupt sehr wenig Originalität. Seine ersten Gedichte haben den gewöhnlichen Inhalt der seiner Zeitgenossen: Religiöses, Hochzeiten, Trauerfälle, Promotionen u. dgl. und sind inhaltlich von geringem Wert. Seine Stärke liegt in den satirisch-komischen Gedichten im Genre Berni's, in denen er Marinisten, Arkadier, Petrarchisten, Charlatane und Gelegenheitsdichter sanft verspottete. Aber auch diesen fehlt es, nach Malagoli's Urtheil, an Feinheit und Tiefe, und die Sprache ist nicht ganz tadellos. Die von ihm mitgeteilten Proben aus Cantonis poetischer Beschreibung seiner Reise nach Wien im Jahre 1731 kommen mir recht prosaisch vor. Beachtenswert sind seine in anmutiger, wenn auch von Lombardismen nicht freier Sprache gedichteten Fabeln in Sonettenform, größtenteils Bearbeitung älterer Fabeln, einige inhaltlich nach Lafontaine, aber nicht in dessen Manier. Sehr schön und, wie es scheint, von eigener Erfindung ist „Der Streit zwischen Fluß und Quelle" (Il fiume ingrato).

4. Satiriker am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Nicht, wie der römische Satiriker sagt, facit indignatio versum sondern facit paupertas könnte man von Benedetto Menzini's Satiren sagen. Aus armer Familie 1646 in Florenz geboren, ist er fast sein ganzes Leben lang nicht aus der Armut herausgekommen, und dies hat ihn wohl noch verbitterter und neidischer gemacht als er es von Natur war. Obwohl er Talent und einiges Wissen besaß, konnte er keine Universitätsprofessur in Toscana erlangen und brachte sich kümmerlich mit Unterricht in Rhetorik und Litteratur fort. Erst in seinem vierzigsten Jahre enthob ihn eine Anstellung bei der Königin

von Schweden der Nahrungssorgen. Aber schon nach vier Jahren starb seine Wohlthäterin; er hatte wieder ein Jahrzehnt Not zu leiden und lebte von dem geringen Ertrag der Predigten, die er für Andere verfaßte. Als dann Clemens XI. den päpstlichen Thron bestieg, erhielt er ein einträgliches Kanonikat und die Stelle eines Hilfsprofessors an der römischen Universität, die er auch nur wenige Jahre genießen konnte, da ihn der Tod schon in seinem sechzigsten Jahre erreichte.

Menzini hat eine von Foscolo sehr gerühmte Nachahmung von Sannazzaro's Arkadia „Accademia tusculana" und eine Poetik in Terzinen geschrieben, in der er das Dichten als eine erlernbare Kunst darstellte, bei der es hauptsächlich auf Regelmäßigkeit und Korrektheit ankomme. Seine lyrischen Gedichte sind frei von Schwulst und Geschmacklosigkeit; ja, es findet sich auch manch guter Gedanke, manch hübsches Bild in ihnen, aber sie sind ohne Wärme und höhern Schwung.

Von Schwulst und Marinismus ziemlich frei sind auch seine zwölf Satiren, aber die hie und da eingestreuten Verse und Ausdrücke Dante's harmoniren schlecht mit den häufig gebrauchten florentiner Sprichwörtern und Idiotismen, welche dem Nichtflorentiner das Verständnis erschweren und die Lektüre verleiden. Voll Gift und Galle, wie er selbst gesteht, von Not und Neid dictirt, ist dieses sein Hauptwerk, dem er es zu verdanken hat, daß er nicht vergessen ist. Er wird darin oft roh, unanständig und gemein schimpfend, schmäht und verleumdet persönliche Gegner und Concurrenten, besonders Magliabecchi, ganz im Widerspruch mit seiner eigenen Vorschrift in der Poetik

Non l'altrui fama e no sporcar l'onore
Nelle satire tue.

Gern nimmt er Emporkömmlinge, ausgeartete Adelige, frömmelnde Heuchler und solche im Philosophenmantel zur Zielscheibe seines ungeschlachten Witzes, greift aber auch mit einer für seinen Stand erstaunlichen Kühnheit die Habsucht

und Simonie in der Kirche an, tadelt in der besonders unanständigen sechsten Satire die erzwungenen Klostergelübde und wagt es sogar Innocenz XI. vorzuwerfen, daß ihm das Kartenspiel zur päpstlichen Tiara verholfen habe. Dies sucht er wieder mit seiner fanatischen zehnten Satire gegen die Atheisten und Freigeister gut zu machen, in der er es lebhaft bedauert, daß manche Ketzer dem Strafgericht der Inquisition entgangen sind. So macht er weniger den Eindruck eines über Fehler und Laster der Menschen entrüsteten Ehrenmanns als den eines alle Welt hassenden mißgünstigen Strebers und Neiders. Und dazu bleibt er meistens an der Außenseite haften, weiß den Wurzeln der menschlichen Schwächen und Laster in den Tiefen des Herzens nicht nachzuspüren.

Einen ganz unpersönlichen Charakter haben dagegen die fünf langen (von je 1200 Versen ungefähr) Satiren Lodovico Adimari's, der, aus vornehmer florentiner Familie 1644 in Neapel geboren, 1697 als Professor der italienischen Sprache nach Florenz berufen wurde, wo er 1708 gestorben ist.

In ziemlich holprigen Terzinen geißelt er die Laster im allgemeinen, besonders die Lüge, die Schmeichelei und Heuchelei sowie die Verderbnis der Höfe und erteilt den Fürsten allerlei gute Lehren. Gegen etwaige Recriminationen und Verfolgungen verwahrt er sich mit der ironischen Entschuldigung, daß er nicht die europäischen Fürsten und Höfe seiner Zeit, die ja alle nicht den geringsten Tadel verdienen, sondern die wilden Völker, weit hinten in Asien, meine. Mit dem römischen Hofe findet er sich ab wie Menzini, indem er auf die Ketzer schimpft. Die ganze Schale seines Zornes gießt er aber in der zum Teil der sechsten Juvenals nachgeahmten fünften Satire, I vizj delle donne, auf das schöne Geschlecht aus und widmet dazu noch eine andere Satire ganz besonders den Opernsängerinnen. Mit scharfem bitterem Spotte, in derben, mitunter ganz schmutzigen Versen schildert er die Sittenlosigkeit und Lasterhaftigkeit der Frauen, die Habsucht, Verschwendung,

Putzsucht und Eitelkeit sowie den Hochmut der Theaterdamen, ihre Verführungskünste und die Verehrung, die ihnen trotzdem von Fürsten und Großen gewidmet wird, die gute Aufnahme, ja Bevorzugung, die sie in der vornehmen Gesellschaft genießen. So schildert er uns eine fast modern erscheinende Seite des Lebens seiner Zeit, und wenn man auch noch so viel als Verleumdung und Uebertreibung abzieht, so bleibt doch immer ein erschreckendes Bild der Sittenverderbnis jener äußerlich so frommen vornehmen Gesellschaft.

Außer den Satiren, die erst 1716 in Amsterdam gedruckt wurden, hat Adimari nur noch einige unbedeutende Musikdramen geschrieben.

Am persönlichsten, rohesten und unanständigsten war aber in seinen Satiren der Pfaffe Lodovico Sergardi, geboren 1660 in Siena, gest. 1726 in Spoleto. Ein boshafter Streber, war er um 1685 nach Rom gekommen, wo er es trotz der Protektion des Kardinals Ottoboni und trotzdem er die Päpste mit Lobhudeleien überschüttete, wegen seiner leichtfertigen Aufführung nur zu kleinen Aemtern bringen konnte. Unter dem sechzehnmonatlichen Pontifikat Alexanders VIII. (1689--91) des Onkels seines Protektors, besorgte er die litterarische Korrespondenz des Papstes mit den französischen Gelehrten, in besonders freundschaftlicher Weise mit Mabillon. Unter Clemens XI. wurde er mit der Aufsicht über die Bauten an der Peterskirche betraut, wobei er sich nur lächerlich machte. Möglich ist es auch, daß die Jesuiten, deren eifriger Gegner er war, seinem Fortkommen hinderlich waren, obwohl er nicht öffentlich gegen sie auftrat. Doch richtete sich sein Haß vorzüglich gegen Gravina, der seine Gedichte getadelt und ihn bei einem hübschen Mädchen oder gar Jüngling auszustechen gesucht hatte. Manche seiner Satiren sind nur der Beschimpfung und Verhöhnung dieses Rivalen gewidmet, dem er, seine eigene vornehme Geburt herausstreichend, besonders die bäurische Abstammung vorwirft und den er des Atheismus, der Sodomie und anderer Laster

in roher, cynischer Weise beschuldigt Aber auch in die übrigen Satiren, die gegen Andere gerichtet sind, unterläßt er es fast nie einige boshafte Verse auf Gravina, den er bald Philodemus bald Bion nennt, einzustreuen. Er selbst verbarg sich feiger Weise unter dem Namen Quintus Sectanus, und erst nach seinem Tode, mehr als dreißig Jahre nach Erscheinen der Satiren, ist seine Autorschaft über allen Zweifel festgestellt worden.

Außer Gravina sind es noch die ketzerischen Autoren und Verleger, die castrirten Opernsänger und die Juden, die er mit seinem giftigen Hohn und seinen Verleumdungen verfolgt, und die Frauen, deren Eitelkeit, Verschwendungssucht und Modethorheiten er mit seinem Spotte heimsucht. Er wird da cynischer und roher als Adimari, ohne ihn an Witz zu übertreffen. Und dabei wagt er es noch, den unanständigen Ton mancher theologischen Schriften zu tadeln und den Papst um Verschärfung der Censur zu bitten. Was seine Satiren, dont le latin brave l'honnêteté, so berühmt und beliebt machte, scheint vorzüglich seine geschickte und elegante Handhabung der lateinischen Sprache, in der er sie zuerst abfaßte, gewesen zu sein. In der zum großen Teil von ihm selbst besorgten Uebertragung in nicht eben wohlklingende italienische Terzinen geht dieser Reiz verloren und das Obscöne tritt aufdringlicher hervor.

In der neunten Satire hat er Gravina vorgeworfen, daß er es nicht wage, ihm zu antworten, was dieser schon deshalb nicht thun konnte, weil er bis zu seinem Tode nicht wußte, wer der Verfasser der Satiren war. Als aber dann Andere ihn selbst in scharfen Satiren angriffen, da wurde Sergardi vor Aerger krank. In Rom, wo alle Welt seine giftige Zunge fürchtete, zogen sich nach und nach seine Freunde und Bekannten von ihm zurück; durch die in seinem Amte bewiesene Unfähigkeit und Geschmacklosigkeit hatte er sich allgemeinen Spott und Tadel zugezogen, voll Aerger übersiedelte er nach Spoleto, wo er im Alter von 66 Jahren gestorben ist.

Viel feiner und witziger als Adimari's Gepolter gegen

die Opernsängerinnen ist des venetianischen Patriciers, Musikkenners und Komponisten Benedetto Marcello 1720 anonym erschienene, das ganze Theaterwesen durchhechelnde Satire „Das moderne Theater oder sichere und leichte Methode, italienische Musikdramen nach der neuesten Mode zu verfaßen und aufzuführen". (Il teatro alla moda o sia metodo sicuro e facile per ben comporre e eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno).

Benedetto, der 1685 geborene jüngste Sohn eines Senators, hat die Rechte studirt, ein Richteramt in Venedig und fünf Jahre lang das eines Provveditore in dem ungesunden Pola bekleidet. Dort hat er sich die Krankheit geholt, welche ihn bald nach seiner Rückkehr (1739) hinwegraffte. Seine Zeitgenossen und die nächste Generation bewunderten in ihm vorzüglich den Komponisten, der die von Giustiniani übersetzten fünfzig Psalmen in Musik gesetzt hatte. Wie Goethe (Italien. Reise, 1. März 1788) berichtet, hat er „bei vielen die Intonation der Juden als Motiv angenommen, zu andern hat er alte griechische Melodien zu Grunde gelegt und sie mit großem Verstand, Kunstkenntnis und Mäßigkeit ausgeführt".

Seine Satire scheint zu Goethe's Zeiten ganz vergessen gewesen zu sein, da dieser wohl sonst etwas von ihr gehört hätte. In neuerer Zeit hat Vernon Lee die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt und 1887 ist eine neue Auflage in Venedig erschienen. Das kleine, aus 27 Kapiteln bestehende, in der alten Ausgabe nur 72 Seiten starke Büchlein ist nur zum kleinsten Teile veraltet; manches was Marcello an Dramatikern, Komponisten, Schauspielerinnen u. s. w. tadelt oder verspottet lebt noch jetzt fort. Die Methode, seine Satire in die Form der Belehrung im Schlechten zu kleiden, wendet er geschickter als Martelli an. Dem Titel entsprechend giebt er allen für das Theater Arbeitenden Lehren, wie sie es zu machen haben, und diese Lehren sind nichts anderes als die beim Theater vorkommenden Fehler, Geschmacklosigkeiten und Mißbräuche im Ver-

größerungsspiegel gezeigt, mitunter zur Fratze entstellt. Den Dichter belehrt er, daß er die alten Dramatiker nicht zu kennen brauche, weil sie ihn auch nicht gekannt haben, ebenso braucht er nichts von Musik, der Komponist nichts von Poesie und Musiktheorie zu verstehen. Dagegen soll der Dichter, wo es angeht, moderne Autoren plündern und nicht ermangeln, sein Buch einem reichen Gönner um klingenden Lohn zu widmen. Zu diesem Zwecke teilt er ihm das Formular eines Widmungsschreibens mit, das eine Parodie der damals üblichen Widmungen ist und mit dem Satze schließt: „Ich küsse die Sprünge der Flöhe der Füße der Hunde Eurer Excellenz."

Für die Scenenführung giebt er folgende Regeln: Wenn zwei Personen conspiriren oder über sonstige Geheimnisse verhandeln, sollen stets einige Pagen oder Statisten auf der Bühne mitanwesend sein, Ballete von Landleuten sollen im königlichen Palaste, solche von Höflingen im Walde getanzt werden. Dem Direktor empfiehlt er, lieber schöne als tugendhafte Sängerinnen zu engagiren, ihre Tugend aber stets zu rühmen, um ihnen reiche „Protektoren" zu verschaffen. Voll köstlichen Witzes und beißender Ironie und dabei so modern, als ob sie gestern geschrieben wären, sind die Vorschriften für das Benehmen der Sängerinnen und „Theatermütter".

Marcello's einfache, fast geschäftsmäßige Prosa läßt sich mit den kunstvollen Versen Parini's nicht vergleichen, sein Thema ist ein viel minder wichtiges als das des „Giorno", aber an drastischer Komik übertrifft der Venetianer den um ein Menschenalter jüngern lombardischen Satiriker. Der Leser des Giorno wird bald zornig die Faust ballen, bald mitleidig lächeln, der des Teatro alla moda wird oft laut auflachen.

Fast gleichzeitig mit Marcello schrieb der 1674 in Pistoja geborene Niccolò F o r t e g u e r r i sein satirisches Epos Il Ricciardetto. Er hat von 1691 bis 1695 die Rechte in Siena und Pisa studirt, sich dabei auch mit Litteratur und Poesie beschäftigt und war, nachdem er den Doktorgrad erlangt hatte,

nach Rom gegangen, wo er sich durch eine Lobrede auf den eben (1700) verstorbenen Innocenz XII. bemerklich machte. Er wurde hierauf einer päpstlichen Gesandtschaft nach Spanien als Sekretär beigegeben und blieb dort bis 1705. Bei seiner Rückkehr trat er im Vertrauen auf die Protektion seines Verwandten, des Prälaten, nachmaligen Kardinals Agostino Fabroni, in den geistlichen Stand, für den er schon im Alter von zwölf Jahren mit der ersten Tonsur markiert worden war. Selbstverständlich ward er auch Mitglied der Arkadia und drechselte Sonette, nicht besser und nicht schlechter als die meisten seiner Schäferkollegen. Einige seiner lyrischen, meistens religiösen und Gelegenheitsgedichte von etwas wärmerem Gefühl und Kolorit als die arkadische Durchschnittslyrik stammen wohl aus seiner spätern Zeit, da er in seinem Epos (Canto IX) schon den wahren Dichter von den vierzehn Verse zu einem inhaltleeren Sonett zusammenleimenden Poetastern scharf unterscheidet und deren poetische Gemeinplätze lächerlich macht.

Der poetisch gestimmte junge Priester erfreute sich der Gunst Clemens XI., der ihn zum Kanonikus der Peterskirche und Referendar der Segnatura ernannte; aber unter Innocenz XIII. ging es mit seinem Avancement nicht weiter und ganz verdunkelte sich sein Stern unter dem bigotten Dominikaner Benedikt XIII. Erst unter dessen Nachfolger Clemens XII. genoß er wieder die höchste päpstliche Gunst und wurde schon im vierten Monat von dessen Pontifikat zum Sekretär der Kongregation De propaganda fide ernannt. Er durfte dem heiligen Vater einzelne Gesänge seines Epos vorlesen und schaltete darin manche Stanze zu seinem und seiner Familie Lob ein. Indessen wurde bei der nächsten Vakanz eines höhern Amtes ein besser Protegierter ihm vorgezogen und Forteguerri nahm sich die Zurücksetzung so zu Herzen, daß er erkrankte und nach längerem Leiden am 17. Februar 1735 starb. Uebrigens hat er sich auch im Zenith seines Glücks nicht ganz zufrieden gefühlt und sich von der Pracht des römischen Hofs, von seinem

einträglichen Amte nach der Ruhe und Sorglosigkeit des stillen Landlebens gesehnt.

Ueber Entstehung und Zweck seines Epos giebt er in dem die Stelle einer Vorrede vertretenden Briefe an Eustachio Manfredi ausführliche Nachricht. Es ist begreiflich, wenn er darin sagt, daß sein Zweck kein anderer war, als sich und Andere angenehm zu unterhalten, denn den satirischen Nebenzweck konnte er offen herauszusagen nicht wagen. In dem was er über dessen Abfassungszeit und -Art sagt, ist aber wohl Wahrheit und Dichtung gemischt. Am wenigsten glauben wir, was er von der Leichtigkeit sagt, mit der er komponierte und wie er die dreißig Gesänge von zusammen mehr als dreitausend achtzeiligen Stanzen so gelegentlich im Laufe einiger Jahre in verlorenen Stunden, wo er gerade nichts besseres zu thun hatte, verfaßte. Er selbst sagt in einer poetischen Epistel an Venerosi, daß er fort und fort, wenn auch nicht sehr fleißig, am Ricciardetto arbeite, und schreibt dann 1725, daß er fertig sei. Wie Paolo Guerra meint, hat er das Epos noch 1730 retouchiert.

Nicht ganz der Wahrheit entsprechend ist es auch, wenn er sich nur so im Allgemeinen für einen Nachahmer von Berni, Ariosto und Pulci ausgiebt, denn sein hauptsächlichstes Vorbild war Pulci. Den von zahllosen Episoden überwucherten Kern seines Gedichts bildet die Geschichte Ricciardetto's, eines der tapfersten Pairs Karls des Großen und Despina's, der Tochter des Kaffernkönigs Scricca. Ricciardetto hat ihren Bruder im Kampfe getötet und sie zieht aus, um seinen Tod zu rächen, verliebt sich aber in dessen Besieger, dem sie vielmals durch Zauber, List oder Gewalt entrissen wird. Schließlich „kriegen sie sich“ und Ricciardetto wird nach dem Tode Karls zum Kaiser gewählt. Nun spielt aber Ricciardetto schon in Pulci's „Morgante“ eine bedeutende Rolle und von diesem Riesen ist der Ferraù Forteguerri's beinahe eine Kopie. Nicht die Feinheit und Grazie Ariosto's findet man bei diesem, sondern die derbe Komik Pulci's, und dessen Spott über Kirche und Glauben hat

er nur ein wenig gemildert und in kleinere Dosen geteilt. Aber er hat auch viele witzige Erfindungen, originelle Figuren und komische Schilderungen aus Eigenem hinzugegeben. Selbst bei der Schilderung ernster, ja trauriger Vorgänge kann er nicht ernst bleiben; er bringt dabei allerlei komische Einfälle vor, über die selbst der melancholischste Leser lachen muß und weiß durch manche Stanzen mit durchaus männlichen Reimen besonders komische Effekte hervorzubringen.

Erst drei Jahre nach Forteguerri's Tod ist in Venedig (mit dem falschen Druckort Paris) der Ricciardetto von Niccolò Carteromaco erschienen. Unter diesem Pseudonym, das nur eine griechische Uebersetzung des wirklichen Namens ist, verbarg sich der Verfasser, dessen Werk bald auf den römischen Index gesetzt wurde. Und vom Standpunkte der römischen Kurie nicht mit Unrecht: nicht so sehr wegen mancher unanständiger Stellen als wegen der Angriffe auf die Geistlichen und Scheinheiligen, welche letztere der Dichter fast mit den ersteren identificierte. So schildert er im zehnten Gesange in höchst unanständiger, hier nicht wiederzugebender Weise das Schand- und Lasterleben der „Mönche der Isis“ und fährt dann fort: „Solcher Heuchler giebt es jetzt in Italien mehr als damals in Ägypten. Ihr Herz ist schwärzer als Tinte, an Gott glauben sie nicht, sie denken nur daran, sich in Purpur zu kleiden (soll heißen Kardinäle zu werden) und geben sich für fromm wie die Heiligen Makarius und Hilarion aus, während sie Deciusse, Neros und Caligulas sind.“ — Im 23. Gesang spricht er von den „Schuften, welche nackt, in schmutzigen Lumpen ankamen, sich durch Bullen bereicherten, hochmütig und anmaßend wurden, voll Laster und Ruchlosigkeit, nur auf Schwelgerei bedacht sind“.

Es mag sein, daß er damit hauptsächlich auf die Beneventer Camarilla Benedikts XIII. zielte; aber sieht nicht die ganze Figur des äußerlich zum frommen Christen bekehrten, zum Eremiten gewordenen Erzheiden Ferrau, der keine Gelegenheit zum Rückfall in seine alten heidnischen Laster unbenutzt läßt,

wie eine Satire auf die römische Heidenbekehrung, auf die ganze, nur äußerliche Erfolge erzielende Thätigkeit der Kongregation der Propaganda aus, deren wohlbesoldeter Sekretär der Dichter war? Noch schärfer spricht er sich in seinen Episteln (Capitoli) in Terzinen über seine Vorgesetzten und Kollegen aus. Er schildert in den an Liborio Venerosi gerichteten das ärgerliche Treiben am römischen Hofe, den Neid und die Stellensucht der Kurialen, klagt, daß in Rom der ehrliche Mann zurückgesetzt werde, während Leute angestellt werden, denen eher ein Platz im Bagno gebühren würde. In seinem Trauergedicht auf den Tod Clemens XI. schimpft er auf die Undankbarkeit der „Höllenbrut“, die nicht den Tod ihres Wohlthäters beklagte: „Und das sind keine gemeinen Dutzendmenschen, es sind hohe Würdenträger, manche, die von ihm mit dem Purpur geschmückt wurden.“ Er bedauert den von Verrätern umgebenen Clemens XII., der um jede vakante Stelle, um jede fette Pfründe von Hunderten von Bewerbern umlagert wird und manchmal genötigt ist, sie dem Unwürdigsten, einem Dummkopf oder Schandkerl zu verleihen.

Daß solche Klagen und solcher Spott nicht aus dem Munde eines Ketzers oder Ungläubigen, sondern aus dem eines frommen römischen Geistlichen, dem Günstling von Päpsten und Kardinälen kommen, das giebt ihnen eine besondere Bedeutung. Es ist nicht der schadenfrohe Hohn eines fremden Spötters, sondern der sich in Spott umsetzende Schmerzensschrei eines Familienglieds über die Ausartung und Verderbnis der Seinigen.

Aber Forteguerri's Zeitgenossen wollten sich mit der unpersönlichen Satire nicht begnügen und suchten unter allen Rittermasken des Ricciardetto nur nach Kardinälen und römischen Großen. Wie Francesco Camici in seinen Notizie della vita e delle opere di Niccolò Forteguerri (Siena 1895) mitteilt, findet sich auf einem leeren Blatte der ersten Ausgabe des Epos ein handschriftlicher Schlüssel dazu. Danach ist Ferraù Kardinal Porzia, Karl der Große Benedict XIII., Despina die

Fürstin Barberini, Ricciardetto Fürst Sciarra Colonna, Roland Kardinal Albani u. s. w. Aber auch die weltlichen Fürsten schont Forteguerri nicht und schildert ihren Undank oder wie sie behaglich zu Hause sitzen und sich unterhalten, während Andere für sie Krieg führen.

Der Ricciardetto ist im vorigen Jahrhundert viel gelesen worden; er wurde bei zwei Dutzend Mal gedruckt, wiederholt ins Französische und Deutsche, zuletzt 1832 von J. D. Gries mit einigen Auslassungen übertragen. Dann blieb er lange Zeit vernachlässigt und erst in neuerer Zeit haben in Italien Giov. Procacci, Corrado Zucchetti, Camici und Andere sich eifriger mit ihm zu beschäftigen angefangen. Und er verdient es in vollem Maße, denn mit ihm beginnt eine neue Aera der italienischen Satire. Anstatt der direkten polternden, offenen, aber verschwommenen lyrischen tritt die epische Satire. Es sind nicht mehr abstrakte, allgemeine Schilderungen von Lastern und Schwächen, sondern in lebenden handelnden Personen verkörperte. Vorsichtig verlegt noch Forteguerri die Handlung seines Epos in die Zeit Karls des Großen und ihm folgt Carlo Gozzi in seiner Marfisa; Casti verkleidet seine Russen als Tartaren oder verlegt gar die Handlung ins Tierreich. Selbst Parini ist insofern ein Schüler Forteguerri's, als er die Objekte seiner Satire selbst handelnd auftreten läßt. Aber er gebraucht keine Verkleidung mehr. Sein lombardischer Junker erscheint ohne Maske. Wie die venetianischen Bürgersleute Goldoni's die Masken der Commedia dell'arte von der Bühne, so verdrängt der Held seines Giorno die „asiatischen Völker" Adimari's, die mittelalterlichen Ritter Forteguerri's und Gozzi's. Und Casti's Masken sind so durchsichtig, daß man kaum mehr seines Schlüssels bedarf.

5. Beschreibende und didaktische Dichtung, Fabel und Idylle.

Unter den schwachen Nachahmern Redi's war wohl der bereits unter den Dramatikern erwähnte Girolamo Baruffaldi,

der auch in der komischen Manier Berni's gedichtet hat, der schreiblustigste. In einem Dithyrambus von nicht weniger als 2145 Versen, besang er (1714) den Tabak, der ihm in trauriger Lage ein Tröster gewesen war. Aber, wohlgemerkt, nur den Schnupftabak, da er das Kauen und Rauchen des Krauts nicht leiden mochte. Der Leser, der sich durch seine Tabakeide mit Mühe und Not durchgearbeitet hat und nach ihrer einschläfernden Wirkung glauben konnte, er habe eine Opiumeide gelesen, muß für diese Beschränkung dem Dichter dankbar sein, denn noch ein paar tausend Verse auf den Rauch- und Kautabak wären schon nicht zum Aushalten gewesen. Den 84 Seiten des Textes hat der Dichter 127 Seiten mit teils pedantischen, teils für Leser von sehr niedrigem Bildungsgrad bestimmten Anmerkungen beigegeben, in denen nur die Erklärungen von Volksredensarten und fliegenden Worten interessant sind.

Von gleicher Langweile wie die Tabakeide ist sein Lehrgedicht vom Hanfbau, Il Canapajo, während das komische Poem Il grillo in zehn Gesängen, sowie die 26 Baccanali, die es sogar (1758) zu einer zweiten Auflage brachten, etwas unterhaltender sind.

Der Veroneser Marchese Giov. Batt. Spolverini (1697 bis 1764) ist nur um zwei Jahrzehnte jünger als Baruffaldi, aber sein Lehrgedicht vom Reisbau, La coltivazione del riso, das 1758 erschienen ist, aber schon mehrere Jahre früher, wahrscheinlich noch im fünften Jahrzehnt geschrieben, jedenfalls damals begonnen wurde, macht dem „Tabak“ und dem „Hanfbau“ gegenüber fast den Eindruck eines modernen Werks. Freilich das Lob, das ihm in der Inschrift unter seiner Büste im Korridor des Dogenpalastes gespendet wird — Cantò con elettissimi versi la coltura del riso, e in ogni parte del poema con virgiliano magistero pose vita, luce, armonia — ist etwas übertrieben, aber sein Gedicht enthält doch viele Schönheiten und die Verse gleiten leicht und wohllautend dahin, dem Inhalt entsprechend weder zu schwungvoll noch in den

technischen Details zur Prosa und Trivialität herabsinkend. Schöne Naturschilderungen, hie und da eine sehr gelungene Naturbeseelung, rührende Klagen über die Leiden des Krieges und die Verwüstung Italiens durch die auf seinem Boden kämpfenden fremden Heere unterbrechen belebend die Einförmigkeit des zu langen Gedichts; denn beinahe fünftausend Blankverse über die Reiskultur sind für den Städter etwas zu viel, und der Landmann wird doch nicht sein Handwerk aus einem Gedicht lernen wollen. Ein zweiter Fehler desselben ist der große Ueberfluß an mythologischen Episoden, Ausdrücken und Anspielungen. Spolverini bekennt sich als Schüler und Nachahmer Alamanni's, und auch bei Virgil ist er mit gutem Erfolge in die Schule gegangen; aber sein Lehrgedicht unterscheidet sich von der Coltivazione und den Georgica durch seine elegische Stimmung.

Spolverini hat wohl manche Ehrenämter in seiner Vaterstadt bekleidet, aber er war stets ein Freund des Landlebens und der Zurückgezogenheit, wie sein jüngerer Landsmann Ippolito Pindemonte, der auch eine Lobrede auf ihn verfaßt hat.

Spolverini hat nicht aus Liebe geheiratet, sondern nur um seine Familie nicht aussterben zu lassen. So läßt es sich begreifen, warum er sein Gedicht in resignierter Stimmung schließt mit dem Lob des zurückgezogenen, einsamen, wunschlosen Lebens, ohne Liebe und ohne Familienbande. Aber indem er es der Königin Elisabeth von Spanien widmete, ist er aus dieser Zurückgezogenheit herausgetreten und indem er die herrschsüchtige, egoistische und launische Tochter der Farnese

Elisa, onor d'Italia tutta, specchio
Di chiunque virtù nel mondo apprezza

nennt, zeigt er, daß er auch Anlage zum Höfling hatte.

Um ein Menschenalter jünger als Spolverini ist ein anderer Veroneser, Girolamo Pompei (1731—1788), der sein ganzes Leben in seiner Vaterstadt verbrachte. Er war lebenslänglicher Sekretär der Malerakademie und bekleidete noch einige kleine

Aemter. Seine Uebersetzung von Ovids Heroiden ist kaum lesbar, besser, wenn auch sprachlich ziemlich unelegant, ist die von Plutarchs Biographien, die viel gelesen und bei zwanzig Mal gedruckt wurde.

Als Dichter hatte er wenig Originalität. Seine drei Tragödien sind griechischen Mustern nachgeahmt und hatten, wie er selbst in seinem Gedicht auf den Tod einer Schauspielerin sagt, nur ihrem Spiel den Beifall des Publikums zu verdanken. Von seinen Hirtengedichten ist ein Dutzend im Stile Theokrits, ein anderes in dem Virgils. Seine unerwiderte Liebe, die spröde Phillis, Amor und Amoretten, geziertes, süßliches Hirtenwesen und falsche Naivetät bilden den Inhalt der meisten dieser Gedichte. Nur in dem Idyll Di fiori è il suol qui adorno ist der naive Ton des ländlichen Liebhabers gut getroffen, und hie und da stößt man auch auf eine hübsche Naturschilderung. Unter seinen übrigen Gedichten finden sich die üblichen Besingungen von Hochzeiten und Nonneneinkleidungen, viel Mythologie, ein wenig Melancholie und Frömmigkeit. Am gelungensten ist die Canzone Un bel fiorito Aprile auf die Genesung der Geliebten.

Drei Veroneser Dichterinnen waren Schülerinnen Pompei's, und auch Veronas größter Lyriker, Ippolito Pindemonte, hat außer der griechischen Sprache wohl noch manches andere von ihm gelernt.

Der Jesuit Giambattista Roberti aus Bassano (1719 bis 1786) verdient hier wegen seiner hundert zum Teil ganz originellen, mitunter recht hübschen Fabeln erwähnt zu werden, zu denen er den Stoff nicht blos aus dem Tierreich genommen hat. Auch die ihnen vorangeschickte Abhandlung über die Fabel ist lesenswert. Sein langweiliges, kaum den Namen Satire verdienendes Gedicht „Die Mode“ in holperigen Oktaven ist sonderbarer Weise von Manchen für eine Nachahmung von Parini's „Tag“ gehalten worden, obwohl er es schon 1746 geschrieben und nur nach dem Erscheinen von Parini's Satire,

mit der es sich übrigens gar nicht vergleichen läßt, umgearbeitet hat. Aehnlichen Genres und ebenso wertlos sind seine andern beschreibenden Gedichte „Die Erdbeeren“, „Die Perlen“ u. s. w.

Roberti hat eine Menge jetzt mit Recht vergessener Schriften über die verschiedenartigsten Dinge, über Philosophie, Moral, Nationalökonomie, mit jesuitischer Glätte und Seichtigkeit geschrieben. Hochmütig sah der aus vornehmer Familie Stammende auf den Kaufmannsstand herab, lobte aber sonst alle Welt, besonders die Schriftsteller, von denen gleiche Belobung zu erwarten war. Anzuerkennen ist jedoch sein warmes Eintreten für die Pflege der italienischen Sprache (in der „Mode“) und der Eifer, mit dem er sich in dem „Briefe eines portugiesischen Beamten“ der armen Negersklaven annahm. Tommaseo hat ihm in seiner Storia civile nella letteratura einen viel größeren Raum gewidmet als er verdient, giebt aber selbst zu, daß man aus der großen Menge seiner Schriften alles noch jetzt, d. h. vor mehr als einem Vierteljahrhundert, Lesbare bequem in einem Bande unterbringen könnte.

Mehr Gelehrter als Dichter war der 1750 in Castagnetta bei Bergamo geborene, 1800 in Paris gestorbene Mathematiker und seit 1787 Universitätsprofessor in Pavia Lorenzo Mascheroni. Er besang, wie es seinem Beruf geziemte, die Geometrie in Terzinen, beinahe hätte ich gesagt in Dreiecken, schrieb religiöse und die üblichen Gelegenheitsgedichte auf Hochzeiten und Predigten, Freunde und hohe Gönner, die kein Mensch mehr liest, und Epigramme mit sehr wenig Witz.

Seinen Ruf als Poet hat er nur zwei Gedichten zu verdanken: seinem Invito a Lesbia Cidonia und dem Trauergedicht Monti's auf seinen Tod. Ersteres, eine Einladung an die in der Arkadia Lesbia genannte Gräfin Paolina Secco Suardo Grismondi Pavia zu besuchen, wurde seiner Zeit übermäßig gelobt und bewundert, ist aber eigentlich nur ein in schöne Verse, zu denen er übrigens noch die Hilfe Bertola's in Anspruch nahm, gebrachter, teilweise schwer verständlicher Katalog

des naturwissenschaftlichen Museums in Pavia. Daß es der schönen Lesbia bei Versen wie

. . . . . . Intanto
Famiglia di viventi entro tue carni
Te non veggente e sotto la robusta
Pelle, di te lieta si pasce e beve
Secura il sangue tuo tra fibra e fibra

nicht übel geworden sei, mag uns billig wundern. Monti's Trauergedicht in Terzinen ist freilich viel schöner, aber nur der kleinste Teil davon ist Mascheroni gewidmet. Dessen Hauptinhalt bilden Schmähungen auf die Republikaner und Lobpreisung Napoleons.

Der bereits oben (S. 53) erwähnte Aurelio (oder Severin, wie er mit seinem Taufnamen hieß) de' Giorgi **Bertòla** hat in Schicksal und Charakter manche Aehnlichkeit mit dem um mehr als ein halbes Jahrhundert ältern Frugoni. Wie dieser gehört er zu den charakteristischsten Repräsentanten der frivolen Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts, aber das Arkadiertum ist bei ihm schon vom Sentimentalen verdrängt.

Wie Frugoni gegen Willen und Temperament dem geistlichen Stande gewidmet und fast noch als Kind in die Mönchskutte gesteckt, später wohl von der Klausur dispensiert, aber nicht ganz der Freiheit wiedergegeben, stets mit dem unauslöschlichen geistlichen Charakter behaftet, führte er im aufgedrungenen Cölibat ein höchst lockeres Leben, verband, wie so viele seiner Zeitgenossen, Sentimentalität mit modischer Geziertheit, Young'sche Melancholie und Schwärmerei für unschuldige Schäfersitten mit der Lebensführung eines Don Juan, übersetzte Geßners Idyllen und dichtete Sonette schlüpfrigen Inhalts, schilderte in seinen, glücklicherweise noch ungedruckten Tagebüchern in cynisch unverschämter Weise seine Liebesabenteuer.

Am 4. August 1753 in Rimini in einer heruntergekommenen Familie des niedern Adels geboren, wurde er im Seminar zu Todi erzogen und trat, schon fünfzehnjährig, ein Jahr nach

dem Tode seines Vaters, von eigennützigen Verwandten halb gezwungen, halb überredet in den Olivetanerorden ein, wo er den Namen Aurelio annahm. Aber lange hielt er es im Kloster nicht aus. Er entfloh nach Ungarn, wo er sich anwerben ließ. Seine schwächliche Gesundheit war aber den Strapazen des militärischen Lebens nicht gewachsen, er erkrankte und mußte in die Heimat und in das Kloster zurückkehren, wo er nicht nur in Gnaden aufgenommen, sondern zum Lehrer der Litteratur an einer Schule des Ordens in Siena ernannt wurde. Einige Jahre später, 1776, ward er Professor der Geographie und Geschichte an der Marineakademie in Neapel, und in dieser Stellung verblieb er sieben Jahre, beim Hofe gern gesehen und ein Liebling der Damen. Aber seine Ungeduld und Reiselust trieben ihn bald von dort weg. Er legte seine Stelle nieder und ging nach Wien, wo er seine bereits früher erworbene Kenntnis der deutschen Sprache und Litteratur erweiterte. Inzwischen hatte er die lange gesuchte Erlaubnis erhalten, statt des Mönchsgewands die Kleidung eines Weltgeistlichen zu tragen, und in Wien ward ihm noch ein zweiter Wunsch erfüllt: Er ward zum Professor der Geschichte an der Universität Pavia ernannt, wo er bei seinen Hörern sehr beliebt, bis 1793 docierte. Kränklichkeit zwang ihn dann seine Vorlesungen zu unterbrechen und Pavia zu verlassen. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er größtenteils in seiner Geburtsstadt, wo er am 30. Juni 1798 gestorben ist, einen Tag, nachdem in dem nur eine Tagreise entfernten Recanati ein weit höherer, edlerer Dichter, einer der größten Italiens, geboren wurde.

Bertòla hat schon sehr früh Proben seines Talents und einiger Kenntnis des Deutschen mit seiner im Alter von dreizehn Jahren verfaßten Uebersetzung von Zachariä's „Vier Stufen des weiblichen Alters" geliefert und dann auch als Pionier deutschen Geistes in Italien, freilich mit wenig Erfolg, gewirkt. Ueber dieses Vermittleramt besitzen wir ein recht gutes Schriftchen

von Francesco Flamini, (Aurelio Bertòla e i suoi studj intorni alla letteratura tedesca, Turin 1895) während Giulio Scotti (La vita e le opere di Aurelio Bertòla, Mailand 1896) sich mehr mit seinem Leben und seinen andern Werken beschäftigt.

Die Zachariäübersetzung des Dreizehnjährigen wurde erst 1776 gedruckt, aber schon 1774 und 1775 waren während seines Aufenthaltes in Siena eine kleine Sammlung seiner Gedichte und zur Totenfeier für Clemens XIV. die Notti Clementine erschienen. Ganz zum Dichter ist er indessen erst in Neapel geworden, wo das herrliche Klima und die schöne Umgebung auf den für Naturschönheit so empfänglichen Mann starke Wirkung ausübten. Daneben war auch fremdländische Dichtung, namentlich deutsche und englische, auf ihn von Einfluß; war er doch, wie er in der Ode an Pindemonte sagte, „von Kindheit an leidenschaftlicher Verehrer Tibulls und Geßners“ und Entlehnungen aus Thomsons Jahreszeiten hat ihm Scotti nachgewiesen. Ebenso waren die deutschen Anakreontiker auf ihn von Einfluß, und in den Clementinischen Nächten ruft er den Dichter der Nachtgedanken als seine Muse an:

E 'dall'anglico ciel caliginoso
Il patetico suon piangendo chiedo.
O Young! il maestoso estro m'impetra
Che l'aurea t'animò notturna cetra.

Aber er gab doch wieder dem allerseits Entlehnten ein eigenes Gepräge, überzog es mit dem Schimmer eines etwas seichten, aber liebenswürdigen Optimismus und konnte so seinen Landsleuten originell erscheinen. Und manches war auch in ihm originell im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen und nächsten Vorgängern. Er war wirklich ein großer Freund des Landlebens und der schönen Natur und hat sie mit Sympathie und reizender Treue geschildert. Wohlgemerkt, die liebliche, sanfte, schöne Natur, „mit hübschen Hügeln und wohlangebauten Feldern“, die ihm auch in der Schweiz am meisten gefiel, während er für die großartige und furchtbare noch wenig

Empfänglichkeit hatte. Darum hat er sich selten mit Schilderung der Natur allein begnügt, gern belebt er sie mit Menschen, und am häufigsten mit verliebten Menschen. Stand er also nicht auf der Höhe des modernen Naturgefühls, waren ihm nur Klopstock und Geßner, aber noch nicht Goethe und Schiller große Dichter, so überholte er diese in anderer Beziehung und erreichte mit der Kühnheit seiner Erotik die modernen Realisten. Dabei hatte er eine besondere Vorliebe, das Erwachen des Geschlechtsgefühls bei jungen Personen zu schildern, in äußerlich anständiger Form, mitunter sogar Tugend predigend, aber mit lüsternen Andeutungen. So z. B. in den Gedichten La villanella, Plenis jam nubilis annis, La scuola, Il primo amore. In Colinetta warnt er ein dreizehnjähriges Mädchen, ja Acht zu geben, daß sie ihrer „Blume“ nicht beraubt werde, und er selbst hat einmal eine Dreizehnjährige verführt!

Doch finden sich bei ihm auch manche Strophen von großer Zartheit und Feinheit, manches was den Eindruck echten, wahren Gefühls macht, freilich wenig im Verhältnis zu der Menge des von ihm gedichteten. Und daß er zu viel, besonders viel auf Hochzeiten, Geburten, Genesungen u. dgl. gedichtet hat, giebt auch sein neuester Biograph zu. In der Form war er nicht immer glücklich. Man lobt wohl die geschickte Struktur, den ungezwungenen natürlichen Gang seiner Sonette, aber er war auch oft nachlässig und inkorrekt und hat seine Sprache manchmal durch Gallicismen, unschöne und überflüssige Neologismen entstellt. Carducci findet in seinem Stil, wie in seinem ganzen Wesen, etwas Krampf- und Krankhaftes.

In seinen von Youngs Nachtgedanken inspirierten Notti clementine, einem Trauergedicht in sechszeiligen Strophen auf den Tod des ebenfalls aus Rimini stammenden Clemens XIV. das auch ins Deutsche und Französische übersetzt wurde, finden wir neben manchem schönen Bilde auch viel Schwulst, falsche Bilder und Gleichnisse. So z. B. wenn er die verborgenen Großthaten des Papstes mit dem mühselig aus Potosi heraus-

geschürften Silber oder die Folgen seiner wohlthätigen Handlungen mit Fruchtsäften vergleicht. Worin aber diese großen Thaten, außer dem guten Einvernehmen mit den Bourbons und Oesterreich, bestanden, wird nicht gesagt, die Aufhebung des Jesuitenordens nicht erwähnt.

Ungefähr ein Jahrzehnt nach diesem schwungvollen, pathetischen Gedicht erschienen Bertòla's Fabeln mit einer Abhandlung über die Fabeldichtung. In dieser, sonst recht tüchtigen Arbeit gelangt er zu dem Resultat, daß die deutschen Fabeldichter zu viel Moral haben, Lafontaine zu wenig und manchmal unmoralisch werde. Die italienischen Fabeldichter seiner Zeit beurteilt er ziemlich wohlwollend, sagt aber nichts von seinem Vorgänger Cantoni, der schon Fabeln geschrieben hat, bevor Bertòla, dessen Manier ihm am nächsten zu stehen scheint, geboren wurde. Die Fabeln selbst werden ob ihrer Naivetät und Grazie von Scotti gelobt, aber ihr Mangel an Witz und Lebhaftigkeit getadelt. Ganz entzückt ist Sismondi (De la littérature du midi de l'Europe, ch. 22) von ihnen. Aber gerade die Musterfabel „Das Krokodil und die Eidechse", welche er anführt, ist recht fad, und die von Scotti gelobte „Das Veilchen" ist zwar ganz hübsch, aber eigentlich gar keine Fabel! Indessen gehören seine Fabeln noch immer zu den bessern italienischen und sie sind noch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einigemal gedruckt worden, während die „Nächte" in diesem Jahrhundert keine neue Auflage erlebten und die Gedichte, die im vorigen viel gelesen wurden, seit siebzig Jahren nicht mehr gedruckt werden.

Ein noch kürzeres Leben war seiner 1777 erschienenen poetischen Uebersetzung der Geßner'schen Idyllen in Prosa beschieden, obwohl der schweizer Dichter in Italien viel länger als in Deutschland populär blieb. Sie wurde eben von der schönern und freiern Uebersetzung Andrea Maffei's verdrängt. Mehr als andere deutsche Dichter wurde Geßner zu seiner Zeit in Italien übersetzt, gelesen und bewundert. Bertòla, einer

seiner größten Verehrer, begnügte sich nicht ihn zu übersetzen und mit ihm zu korrespondieren, sondern reiste 1787 eigens nach der Schweiz um ihn persönlich kennen zu lernen und ihm seine Verehrung zu bezeugen. In derselben schwärmerischen, empfindsamen Weise, in der der alte Schweizer mit dem um ein Vierteljahrhundert jüngern Italiener verkehrte, hat dieser zwei Jahre später in seinem Elogio di Gessner den Besuch beim Hochverehrten in Sillwald, wobei es, wie üblich, nicht ohne „Freudenzähren" abging, geschildert.

Viel interessanter ist seine Schilderung der in demselben Jahre unternommenen Rheinreise, Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni, von der 1796 eine deutsche Uebersetzung erschienen ist und die schon ganz den Eindruck einer mit etwas naturgeschichtlichem Wissen aufgeputzten Schilderung eines modern romantischen Naturschwärmers macht. In 46 Briefen schildert er mit voller Sympathie für deutsches Wesen die Rheingegenden von Speyer bis Düsseldorf. Er, der noch kurz vorher in den Schönheiten des Golfs von Neapel geschwelgt hatte, weiß auch die so ganz anders geartete Schönheit der Ufer des deutschen Stromes zu schätzen und verliebt sich förmlich in manche Gegenden. Auf den Hügeln bei Erbach möchte er sich eine Hütte bauen, „denn dort verspricht alles Gesundheit, Ruhe und Heiterkeit", und bei Rüdesheim weiß er nicht, ob er mehr die Natur oder Fleiß und Geschick der Winzer bewundern soll. Denn nicht blos die Gegend, auch die Menschen erfreuen sich seiner Bewunderung und Sympathie.

Ungefähr gleichzeitig mit Bertòla hat auch der toscanische Historiker Lorenzo Pignotti Fabeln gedichtet, von denen jedoch nur wenige auch für Kinder geeignete Lektüre sind. Manche sind überhaupt keine Tierfabeln, sondern humoristische, moralische oder satirische Erzählungen aus dem Gesellschaftsleben, im Genre von Parini's „Giorno", aber viel matter und flacher. Sie unterscheiden sich auch wenig von seinen Novellen betitelten kleinen poetischen und allegorischen Erzählungen und

schildern mehr das Salon- als das allgemeine menschliche Leben. Wo Pignotti alte Fabeln nacherzählt, übertrifft er selten das Original, im Erfinden ist er ziemlich schwach und man merkt bei ihm zu sehr, wie alles der am Ende angehängten Moral zustrebt. In der Erzählungsweise hat er sich Gay und Lafontaine zum Muster genommen, aber den Franzosen erreicht er selten. Es fehlen ihm dessen Grazie und Naivetät; er spinnt die fadendünne Erzählung oft zu weit, bis zur Ermüdung des Lesers aus und seine Sprache ist manchmal zu geschmückt und zu elegant für die ihrer Natur nach bescheidene Fabel. Andererseits wird er manchmal trivial, wo er einfach und populär sein will.

Ein Beweis von Freimut ist es, daß er die Fabel vom Löwen, Bären und Hund, in der er das ruchlose Treiben der Höflinge schilderte, dem Erzieher des toscanischen Prinzen zueignete und ihm die Moral recht eindringlich ans Herz legte. Die Fabeln, welche zuerst 1782 erschienen sind, entsprachen aber ihrer Zeit recht gut einem Bedürfnisse der Lesewelt und fanden vielen Beifall, erreichten schon im ersten Jahrzehnt die dreißigste Auflage.

Denselben Fehler der allzugroßen Ausdehnung eines unbedeutenden Inhalts und der Ueberladung mit allegorischem Schnörkelwerk finden wir auch in den andern Dichtungen Pignotti's. So z. B. in der sonst recht witzigen „anatomischen Beschreibung eines Frauenherzens“ und in der Ombra di Pope, wo der Schatten des englischen Dichters nur citiert wird, um einer Herzogin von Somerset und ihrer Familie Weihrauch zu streuen. Als sein witzigstes, an Erfindung reichstes, unterhaltendstes Werk galt das Pope's Lockenraub nachgeahmte komische Epos in zehn Gesängen „Die geschenkte Locke“, bei dem man freilich, wieder nicht zum Vorteil Pignotti's, zu Vergleichen mit Parini herausgefordert wird.

Einen höhern Schwung nahm er in seinem Gedicht „Das Grab Shakespeare's“, in welchem er eine für seine Zeit und

sein Land überraschende Verehrung des großen Briten zum Ausdruck bringt und wo man in den wohltönenden Blankversen hie und da Reminiscenzen an Dante und Petrarca findet.

6. Erotische Dichter.

Der Dramatiker Metastasio hat den Lyriker Metastasio ganz in den Schatten gestellt, und doch ist auch dieser von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt worden, und noch jetzt lassen sich seine Lieder mit größerm Genuß lesen als die der meisten seiner Zeitgenossen. Freilich, tiefsinnige Gedankenlyrik darf man auch bei ihm nicht suchen, und einen ernsten Ton schlägt er nur in einigen religiösen Gedichten an. So z. B. in dem 1733 gedichteten Sonett Sogni e favole io fingo, dessen Schlußverse über seinem Grabe in der Michaelskirche in Wien zu lesen sind. Aber als Meister zeigt er sich in seinen bald schalkhaften bald melancholischen Gedichten, und von Liebesleid, Liebeslust und Liebeslaunen hat er mit großer Kenntnis des menschlichen Herzens zu singen gewußt. Zur Tragik erhebt er sich da nie und er hat wohl nie Jemandem zum weinen gebracht; aber mit ihrer bezaubernden Anmut und Glätte, mit ihrer vorzüglichen Sangbarkeit schleichen sich seine stets stimmungsvollen Verse in Herz und Gedächtnis ein und bleiben dort unauslöschlich haften.

Baretti erzählt, daß Engländer seine Canzonetta a Nice auswendig wußten, während sie von der englischen, ziemlich treuen Uebersetzung nicht eine Strophe im Gedächtnis behalten konnten. Und noch in unserm Jahrhundert haben seine Lieder im Volke fortgelebt, und bei der neapolitanischen Revolution im Jahre 1820 sang das Volk die Verse

> Non sogno questa volta,
> Non sogno libertà

des kaiserlichen Hofpoeten.

Sogar ins Hebräische wurden „Der Frühling“ und die „Freiheit“ übersetzt. Freilich gehören auch die drei Lieder an

Rice — Freiheit, Palinodie, Abschied — zu dem Besten was Metastasio gedichtet hat, und das letzte, oft übersetzte und in Musik gebrachte, mit dem rührenden Refrain

E tu chi sa, se mai — Ti sovverrai die me!

ist das schönste. Nur thut es in unsern Augen dem Werte dieser Lieder Abbruch, daß ihnen nicht Selbstempfundenes zu Grunde liegt. Von der „Palinodie" wenigstens hat er selbst (im Briefe an Algarotti vom 6. Oktober 1746) eingestanden, daß es für ihn nur ein Spaß war, das Gegenteil der „Freiheit" mit denselben Reimworten zu sagen.

Auch fehlt es bei ihm nicht an den konventionellen Nichtigkeiten seiner Zeit, an frostigen Geistreicheleien, an leeren Komplimentier- und Huldigungsgedichten. Naturschilderungen sind bei ihm selten, und auch diese nur konventionell, nicht auf Vertrautheit mit der Natur beruhend. Nur in dem noch in Rom gedichteten L'estate ist ein schwüler Sommertag naturtreu geschildert. Aber die zweite Hälfte des Gedichts, von der neunten Strophe an, harmoniert nicht mit der ersten.

Gravina, der den jungen Trapassi entdeckte und zum Metastasio erzog, hatte sich noch früher eines anderen begabten jungen Improvisators, des 1687 in Rom geborenen Paolo Rolli angenommen und ihn in die litterarischen Kreise der Stadt eingeführt. In den Sammlungen der Arkadia erschienen schon im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts die Gedichte des Jünglings, und Crescimbeni ist mit seinem Lob für „Eulibio Brentiatico" nicht sparsam gewesen.

Aber auch Rolli hat wie Metastasio seinen Protectoren eine Enttäuschung bereitet. Die paar Musikdramen, die er geschrieben hat, sind freilich ganz wertlos, aber auch als Lyriker ist er ganz andere Wege gewandelt als die frommen Arkadier. Den Zappi und Manfredi steht der jüngere Dichter ungefähr so gegenüber wie, si licet magnis comparare parva, Goethe dem um ein Vierteljahrhundert ältern Klopstock. Und Rolli's schwermütiges Solitario bosco ombroso ist auch das

erste italienische Gedicht, das Goethe kennen lernte und auswendig wußte, ehe er es verstand. Ein alter italienischer Sprachlehrer sang es fast täglich im Hause und Frau Rath begleitete ihn auf dem Clavier. Lange bevor dieses von Rolli Ode genannte Lied, das seiner Zeit bei vornehmen und bürgerlichen Frauen in England und Italien gleich beliebt war, nach Deutschland gelangte, war Rolli selbst von einem vornehmen Engländer nach London mitgenommen worden, wo er als italienischer Sprachlehrer, auch bei der königlichen Familie, und als Herausgeber älterer italienischer Autoren sein gutes Auskommen fand, so daß er 1747 als wohlhabender Mann in sein Vaterland zurückkehren konnte. Er ließ sich in Todi nieder und ist dort 1765 gestorben.

Der mehr als dreißigjährige Aufenthalt in England ist auf ihn nicht ganz ohne Einfluß geblieben, und dies mag zum Teil erklären, warum er nicht den Fußtapfen der ältern Arkadier treu folgte. Er hat eine ziemlich schwache Uebersetzung des verlornen Paradieses in reimlosen Versen geliefert, aber es scheint nicht das religiöse Element gewesen zu sein, das ihn zu Milton hinzog, denn seinen frommen und frömmelnden Vorgängern gegenüber erscheint er mit seiner gesunden heiteren Sinnlichkeit fast als Heide. Er fand es sogar für nötig, einer Ausgabe seiner Gedichte die Beteuerung vorauszuschicken, daß er, durch göttliche Gnade als katholischer Christ geboren, sich stets und überall als solcher bekannt habe. Doch kann dies auch als Abwehr gegen Vorwürfe gedient haben, zu denen wohl sein langer Aufenthalt im protestantischen England Veranlassung gab. An seiner naturfrohen, wohl vom Eingange von Lucretius Lehrgedicht inspirirten Anrufung der Venus werden übrigens auch fromme Protestanten keine Freude gehabt haben.

Das Fehlen aller religiösen Stimmung, aller Besingung von Heiligen, Nonnen und Predigern ist es vorzüglich, was ihn von den ältern Arkadiern unterscheidet, denen er sonst noch

in vielem ähnlich ist. Papst und Kardinäle besingt er freilich so gut wie viele weltliche Fürsten und große Herren, aber auch nur in ihrer Eigenschaft als hohe Standespersonen und mit der damals üblichen Devotion des armen Poeten. Daß er aber in anderer Beziehung viel Neues bringe, war er sich wohl bewußt und hat es in der Dedikation seiner Gedichtesammlung an die Jugend ausgedrückt: „Nicht für grämliche Alte, nicht für fromme Eiferer, die unerbittlichen Feinde von Lust und Liebe dichte ich, sondern für hübsche Mädchen und artige junge Männer." Er ist oft noch konventionell, er kann die Hirten und Hirtinnen nicht immer entbehren und er ist oft Nachahmer. Aber er sucht seine Muster nicht mehr bei Petrarca und Bembo, sondern greift weiter zurück, dichtet Trinklieder wie sie die italienische Litteratur früher nicht kannte. Nicht ganz mit Unrecht haben ihn seine Zeitgenossen bald mit Tibull und Catull, bald mit Anakreon und Properz, freilich auch wegen einiger stumpfer Epigramme ganz unpassend mit Martial verglichen.

Aber er blieb kein bloßer Nachahmer. Mit offenen Augen sah er die Natur an und schilderte treu, mit lebhaften Farben, was er gesehen. Und nicht blos die schöne Natur seines Heimatlandes, L'Aria leggiera sotto azzurro cielo, auch die trübe Nebelatmosphäre Londons schilderte er; dabei aber auch die heiteren Seiten des englischen Lebens, die vornehmen und koketten Damen, welche italienische Lieder singen, die Spaziergänger im Kensingtonpark und den Luxus englischer Gastmäler. Und wie treffend charakterisirt er England als das Land der Industrie und der Freiheit! Zu der Natur verhält er sich nicht blos beschreibend. Er beseelt sie, er läßt sie sein Leid und seine Freude mitempfinden. Wenn ihm seine Geliebte untreu geworden, ist der Duft des Waldes nicht mehr so süß wie früher, der Bach, an dessen Ufern er mit ihr zu wandeln pflegte, ist verstummt oder weint mit ihm:

E non mormora, ma piange
Per pietà del mio dolor.

Ueberhaupt singt er seltener von beglückter als von unglücklicher Liebe, von Verrat und Untreue, und eines der schönsten dieser Lieder ist das bereits erwähnte Solitario bosco ombroso. Es herrscht eine sanfte süße Schwermut in vielen seiner Gedichte und die Form entspricht ihr sehr gut. Besonders gelungen sind oft seine elfsilbigen Terzinen, und nicht mit Unrecht nennt Carducci seine und Metastasio's Lieder il fior fiore della delicatezza arcadica. Er hat aber auch in Leopardi's Ricordanze eine Reminiscenz an Rolli'sche Verse gefunden.

Der 1703 in Poppi in Toscana geborene, schon 1745 gestorbene Tommaso Crudeli hätte wohl Besseres und Bedeutenderes geleistet, wenn er länger gelebt hätte, denn neben einer starken komischen Ader besaß er auch insofern eine gewisse Originalität, als er sich andere Muster wählte und oft andere Wege als seine arkadischen Zeitgenossen einschlug. Und auch dadurch unterschied er sich von den, Fürsten devotest besingenden, nach Lohn strebenden Poeten, daß er die ihm vom Minister Tanucci angebotene einträgliche Stelle eines neapolitanischen Hofpoeten ablehnte. Obwohl er das Doktorat beider Rechte in Pisa erworben hatte, übte er auch die Advokatur nicht aus und zog es vor, seinen Lebensunterhalt durch an Ausländer in Florenz erteilten Unterricht im Italienischen zu erwerben. Vom Schmeichler und Fürstendiener war nichts in ihm. Auch wenn er einmal einen Kardinal besingt, macht sein Gedicht eher den Eindruck einer boshaften Parodie der arkadischen Lobhudeleien als einer ernst gemeinten Huldigung. Er hatte eine recht lose Zunge und scharfe Feder, durch die er sich viele Feinde zuzog. Dabei war er auch in Aeußerungen über religiöse Dinge ziemlich unvorsichtig, und da er viel mit englischen „Ketzern" verkehrte und sich von ihnen sogar in den Freimaurerorden aufnehmen ließ, zog ihn die Inquisition vor ihr Tribunal. Er wurde im Mai 1739, ein Jahr nachdem der Papst den Orden verboten hatte, verhaftet, trotz eifriger Ver-

wendung der weltlichen Behörden länger als ein Jahr in strengster Untersuchung gehalten und dann zu lebenslänglicher Internirung in seinem kleinen Geburtsstädtchen verurteilt. Die Angst und die lange Untersuchungshaft zerrütteten vollständig die Gesundheit des ohnehin kränklichen Mannes, so daß er schon wenige Jahre nach seiner Freilassung, im März 1745, seinen Leiden erlag. Er war das letzte Opfer der Inquisition in Toscana.

Obwohl Crudeli viel mit Engländern verkehrte, ist doch nicht die geringste Spur englischen Einflußes in seinen Gedichten wahrzunehmen. Seine Lehrer scheinen viel mehr die französischen Erotiker und Anakreontiker gewesen zu sein, deren leichte, tändelnde, galante, mitunter lascive Manier er glücklich nachahmte und mit einigem echt toscanischen Realismus verband. Auch in seine Prosaschrift „Die Kunst den Frauen zu gefallen" schaltete er gar nicht zur Sache gehörige schlüpfrige Schilderungen ein. Seine vielgerühmten Fabeln sind nur Bearbeitungen Lafontaine'scher und gebührt ihm auch nicht der Ruhm, der erste italienische Fabeldichter gewesen zu sein, da Cantoni ihm voranging. Origineller ist er in seinen witzigen Parodien auf die barocken Arien der Musikdramen, wie z. B. im Elefante innamorato. Und wenn er mit seinen süßlich schmachtenden Oden an den Opernsänger Farinelli dem Musikgotte seiner Zeit huldigt, so tritt er dadurch wieder in scharfen Gegensatz zu den ältern Satirikern, wie Adimari und Sergardi, welche auf das Theatervolk zu schimpfen nicht müde wurden. Während fast keiner der ältern Arkadier es unterließ, die Siege über die Türken zu besingen, will er von Krieg und Kriegsgeschrei nichts wissen und zieht es vor, Hochzeits- und Liebeslieder zu dichten. Erstere sind mitunter recht unanständig, letztere ohne tieferes Gefühl, aber recht anmutig, wie z. B. Il sogno in sehr wohllautenden zehnzeiligen Stanzen. Doch erreichen sie nicht die Eleganz Rolli's und Metastasio's und aissen manchmal die letzte Feile vermissen.

Besondere Beachtung verdient es noch, daß Crudeli lange vor Goldoni den, von ihm freilich als hoffnungslos betrachteten Kampf gegen den Harlekin und die Ausartungen der Stegreifkomödie in dem dialogisirten Prolog zu seiner Uebersetzung des Glorieux von Destouches begann. Statt Dichter, Theaterdirektor und lustige Person treten bei ihm Kritiker, Soubrette und lustige Person auf. Aber wir sind noch sehr weit vom Prolog des Faust.

Ein vornehmer Salondichter, ein stets den Anstand beobachtender Erotiker ist der bereits von uns unter den Historikern erwähnte Graf Lodovico Savioli aus Bologna (1729—1804). Sein der Arkadia Sannazzaro's nachgeahmter Monte Liceo und seine Tragödie „Achille“ sind ebensowenig der Erwähnung wert als seine Jugendgedichte auf Hochzeiten und Nonneneinkleidungen. Aber er verließ bald die ausgetretenen Pfade und trat als Dreißigjähriger mit seinen vielbewunderten, bis 1830 in vierzig Auflagen erschienenen 24 Liebesgedichten, Gli Amori, im Metrum der italienischen Oden auf, welche von Manchen anakreontische Gedichte genannt wurden, eher aber als Elegien zu bezeichnen sind. Er schildert darin Liebesleiden und Liebesfreuden, mehr letztere als erstere, mit stark persönlichem Accent, aber es ist doch keine heiße, leidenschaftliche Liebe, sondern mehr das Salongetändel, der „Flirt“ aus der Zeit der Cavalieri serventi. Er überladet seine Gedichte mit mythologischen Anspielungen und Episoden, so daß manchen Ausgaben derselben ein kleines mythologisches Wörterbuch für die mit antiken Liebesgeschichten und Götterlehre weniger bekannten Leser beigegeben wurde. Und mit dem Olymp sich nicht begnügend, läßt er noch in einem Gedicht (La maschera) außer Flora und den Grazien auch tausend durchaus nicht antike Sylphen auftreten.

Bei alledem kann man ihn keinen antikisirenden Dichter nennen, und ganz unpassend erinnert Carducci bei seinen Gedichten an Goethe's Iphigenia und an Schillers Götter Griechenlands. Noch weniger darf man Savioli's Elegien mit den

römischen Goethe's vergleichen. Weder rein antiken Geist noch das moderne Sehnen, nach der Schönheit und Naivetät der Antike finden wir bei ihm. Der Inhalt seiner Gedichte ist ganz modern (im Sinne des 18 Jahrhunderts), nur die Form ist antik; ja eigentlich nicht einmal diese sondern nur der äußere Aufputz, die Verzierungen und Episoden. Freilich, in der Form ist er Meister, und Sismondi, der ihn ziemlich unrichtig den anakreontischesten modernen Dichter nennt, bewundert mit Recht seine süß einschmeichelnde Sprache, findet richtig den Zauber seiner Gedichte in ihrem Stile. Und in diesem Sinne mag auch Alfieri von seinen „goldenen Anakreontiken" gesprochen haben, freilich in einem Briefe an Savioli selbst.

Nicht mit Unrecht stellt ihn Carducci in Bezug auf Leichtigkeit und Eleganz des Ausdrucks, auf Kolorit und Plastik der Darstellung von allen Lyrikern seiner Zeit Parini am nächsten. Manche seiner Gedichte, wie Il mattino, All'ancella, erinnern auch im Inhalt an Parini, aber es fehlt ihnen die Ironie, der höhere Standpunkt des Dichters des Giorno. Dann macht sich auch in ihnen, sowie in dem ziemlich realistischen „An die Amme", der antik mythologische Aufputz des modernen Sujets mehr als sonst lästig fühlbar.

Von der Lebensgeschichte Savioli's ist nicht viel zu sagen. Er hat die Rechte studiert, hielt sich einige Zeit am kurpfälzischen Hofe auf, war kurze Zeit Senator, von 1791 bis 1796 Professor der Geschichte in Bologna, ging 1796 als Deputirter nach Paris, 1801 zu den Comitien nach Lyon und ward dann Mitglied der gesetzgebenden Versammlung der italienischen Republik.

Wenn wir Savioli einen Salonlyriker genannt haben, so können wir den Dramatiker Giov. Gherardo de' Rossi (1754 bis 1827) einen Boudoirdichter nennen. Wir finden bei ihm dieselbe Verschwendung mythologischer Bilder und Verzierungen, aber es ist bei ihm alles kleiner und zierlicher. Wenn Savioli

die großen Götter in den Salon bringt, so begnügt sich Rossi mit dem einen kleinen Amor, den er als Astronomen, als Philosophen, als Stummen u. s. w., bald allein, bald mit der Eifersucht, der Thorheit, der Unschuld, dem Frühling u. s. w. uns vorführt. Wo Savioli eine Marmorstatue aufstellt, bringt Rossi ein Porzellanfigürchen an, Savioli ist manchmal ganz antik, Rossi stets rokkoko; man findet manches Schöne bei Savioli, manches Hübsche bei Rossi. Er besingt selten die große Liebe mit ihren Leiden und Freuden, es fehlen ihm Feuer und echte Empfindung, aber er hat den lebhaften Geist und Witz seiner Zeit. Auch seine Fabeln haben mehr Witz als Naivetät. Tiefsinnige Gedankenlyrik findet sich bei ihm nicht, aber seinen hübschen Epigrammen und anakreontischen Gedichtchen liegt oft ein moralischer oder philosophischer Gedanke zu Grunde; er weiß eine gesunde Wahrheit in einen artigen Scherz gehüllt zu präsentieren.

In der Form lassen seine Gedichte mancherlei zu wünschen übrig. Selbst Zannoni, der ihm als Mitglied der Crusca einen lobenden Nachruf widmete, wirft ihm den Gebrauch niedriger Ausdrücke, Weitschweifigkeit und Nachlässigkeit im Versbau vor.

Weit über seinen Wert ist Jacopo Vittorelli, geb. 1749 in Bassano, gest. ebenda 1835, gelobt worden. Von den Jesuiten in Brescia erzogen, Beamter der Republik Venedig in Padua, Schulrat im napoleonischen Königreich Italien und endlich Büchercensor unter österreichischer Herrschaft, blieb er sich als Poet stets gleich. Obwohl um beinahe ein halbes Jahrhundert jünger als Crudeli, obwohl mit einem Drittel seines Lebens schon dem neunzehnten Jahrhundert angehörend, dichtete er doch fast bis zu seinem Tode so wie er im Jahre 1773 angefangen hatte, in der alten Rokkokomanier, besang Hochzeiten und Nonneneinkleidungen, schmeichelte vornehmen Freunden und Gönnern und gehörte dem ganzen Charakter seiner Dichtungen nach in das Zeitalter der Schönpflästerchen und des Puders. Trotzdem fand er noch viele Leser oder vielmehr Leserinnen,

und seine Gedichte, besonders die sehr sangbaren Anacreontiche ad Irene wurden noch im Zeitalter Monti's und Foscolo's mehrmals gedruckt. Denn er war auch als Anakreontiker und Liebesdichter sehr fromm und moralisch. Hie und da weiß er mit einem leichten Anflug von Melancholie zu rühren; aber es fehlt ihm jeder höhere Schwung, jeder kräftige, erschütternde Herzenston, und kalt lassen uns seine Liebeslieder, da er selbst beteuert, daß ihnen nichts Selbsterlebtes zu Grunde liegt.

In den Gedichten auf ins Kloster tretende Mädchen ist er tadellos fromm, aber ohne Wärme, und selbst wo er religiösen Eifer zur Schau trägt, macht er nicht den Eindruck echten Gefühls. Er weiß dem oft behandelten Thema der Monacazione nur ein einziges Mal eine neue Seite abzugewinnen, indem er im Namen eines Vaters, dessen Tochter gestorben ist, das von Byron der Uebersetzung gewürdigte Sonett

Di due vaghe donzelle oneste accorte

an den Vater eines den Schleier nehmenden Mädchens richtet. Schönes Naturgefühl und poetische Stimmung finden wir in dem unpassend als anakreontisch bezeichneten Abendlied:

Guarda che bianca luna

und einige hübsche Strophen mit Naturbeseelung in dem Klagelied der Hirten:

Già l'aurora si vedea.

Vittorelli's Sprache ist meistens rein, die Form gewöhnlich korrekt und nur äußerst selten findet sich ein marinistischer Ausdruck, wie z. B. „das vom Pfluge der Jahre durchfurchte Gesicht". Höchst unpassend gebraucht er aber einmal Oktaven mit gleitenden Reimen in einem ernsten religiösen Gedicht auf den Prediger Parise, während wieder dem komischen Gedicht „Die Maccaroni", dem diese Form angemessen ist, jede Spur von Witz und Humor fehlt. Sein sehr ernsthaft gemeintes, unpassend Ode genanntes, didaktisches Gedicht auf die Auswahl und Behandlung der Ammen, Zahnen und Windeln macht da=

gegen mit seinen mitunter läppischen Einfällen, einen mehr komischen Eindruck.

Um sechs Jahre jünger als Vittorelli ist Graf Giovanni Fantoni, den man wohl den letzten der Arkadier nennen könnte, und der auch unter seinem arkadischen Namen Labindo (Arsinoetico) besser vielleicht als unter seinem wirklichen bekannt ist. Es ist eine schwierige Sache, sich ein scharf umrissenes deutliches Bild von seiner dichterischen Persönlichkeit zu machen. Wir finden bei ihm Züge von Horaz, von Frugoni, selbst von Monti, aber alle in verkleinertem Maßstabe, rasch wechselnd, zu keiner bestimmten Physiognomie ausgeprägt. Und wie seine Dichtung war auch sein Leben bunt und wechselnd — man kann seinen bürgerlichen Beruf ebensowenig bestimmt angeben wie seinen poetischen Charakter.

Aus angesehener, wohlhabender altflorentiner Familie stammend, die den Grafentitel erst am Anfange des 18. Jahrhunderts vom letzten Herzoge von Mantua erhalten hatte, wurde er im Jahr 1755 in Fivizzano in der toskanischen Lunigiana geboren. Er erhielt eine gute Erziehung, studierte in Pisa, und da er gute Protektion hatte, auch fürstliche Personen schön zu besingen verstand, so hätte er es wohl zu einer guten Stellung bringen können. Aber seine Ungeduld, seine übersprudelnde Lebhaftigkeit, seine Sucht nach Abwechslung verdarben ihm alles. Es fehlten ihm eben die Klugheit Horazens, die geschmeidige Höflingsnatur Frugoni's und die den Gegenstand stets wechselnde aber doch jeweilig echte Begeisterung Monti's. So finden wir ihn denn nach einander als Beamten und Milizoffizier in Toscana, als Leutnant im sardinischen Heere, als nach Hofgunst vergebens Strebenden in Neapel, Rom und Toscana, als Besinger der Königin Maria Karoline, des Königs von Sardinien, des Großherzogs und der Großherzogin von Toscana, u. s. w.; dann einige Jahre in ländlicher Zurückgezogenheit, endlich als patriotisch freiheitlichen Sänger in der Ode an Italien (1791) und als aus Toskana Verbannten (1795), als Teilnehmer an

den revolutionären Bewegungen im Modenesischen, als französischen Offizier und als Professor der italienischen Litteratur in Pisa (1800). Im Jahre 1805 wurde er zum Sekretär, zwei Jahre später zum Präsidenten der Akademie der schönen Künste in Carrara ernannt. Er wollte aber letzteres Amt nicht annehmen und verließ noch im selben Jahre Carrara. Sein bald darauf (1. November 1807) erfolgter Tod machte seinen beständigen Wanderungen und Wandlungen ein Ende.

An vier Dingen hat er aber stets festgehalten: an der Liebe zur Poesie, an der Verehrung des Horaz, am Schuldenmachen und an Liebeleien. Schon als junger Offizier hat er zu dichten angefangen und (1799) im belagerten Genua eingeschlossen, ließ er zehn Oden drucken. Er war seit seinem zwanzigsten Jahre Arkadier und hat häufiger als seine Kollegen von seinem arkadischen Namen Gebrauch gemacht. Auch seine Höflingsdichtung, die mythologischen Anspielungen und Verzierungen in seinen Gedichten, sowie seine langweiligen Idyllen sind arkadisch; aber es fehlt ihm das süßlich religiöse Element der älteren Arkadier und wir finden bei ihm dagegen manche moderne Züge, besonders in den erotischen Gedichten. Manches in ihnen erinnert an Heine und an Stecchetti, sagt Arullani; aber Labindo fehlt der Witz des deutschen Dichters. Doch merkt man es den lüsternen, oft stark realistischen Schilderungen in manchen seiner Gedichte an, daß der flotte Offizier und noch im vierzigsten Jahre sehr lebenslustige Mann, hier kein Kopist war, sondern Selbsterlebtes schilderte.

Als Dichter ist Fantoni von seinen Zeitgenossen, selbst vom strengen Alfieri, und von der nächsten Generation hoch geschätzt worden. Im Laufe von 40 Jahren sind bei fünfzehn Ausgaben seiner Gedichte erschienen. Aber im zweiten Drittel unseres Jahrhunderts begann die Bewunderung rasch zu schwinden, und jetzt erscheint er uns veralteter als manche seiner im vorigen Jahrhundert weniger gelobten Genossen. Daran ist zum Teil sein Ungeschick in der Wahl seiner Stoffe schuldig. Noch so

gelungene Form, noch so glatte wohlklingende Verse können bei uns kein Interesse für Lobgedichte auf unbedeutende oder gar verächtliche Personen, die vor hundert Jahren gelebt haben, erregen. Wer, außerhalb Englands, interessiert sich jetzt für den 1792 verstorbenen Admiral Rodney, den Fantoni in einer Reihe von Gedichten besungen hat? Und wie unpoetisch erscheinen uns die Lobhudeleien für das neapolitanische Königspaar! Wo er interessante Zeitereignisse zum Vorwurf seiner Dichtungen wählt, erscheint er dem großen Stoffe nicht gewachsen, und manche seiner Oden, wie z. B. Europa im Jahre 1787, an Marchese Manfredini u. A. machen, wo sie nicht Höflingspoesie sind, den Eindruck von versifizierten Leitartikeln.

Eine zweite Ursache seines Veraltens ist der Mangel an Tiefe und, mit Ausnahme der erotischen Gedichte, an Originalität. Er besaß ein starkes Aneignungs- und Formtalent, und machte davon zu verschwenderischen Gebrauch. In der schönen Form finden wir oft geringwertigen Inhalt und häufig sind Form oder Inhalt von Anderen entlehnt. Hat er doch, wie Carducci angiebt, einmal sogar von der Karschin entlehnt. Seine warmpatriotische Ode an Italien, von 1791, erscheint in Form und Inhalt sehr schön, aber wie wenig Neues ist da in Gedanken und Bildern! Die Oden, von denen sein Freund Alfieri, freilich in einem Briefe an Fantoni selbst, sagte „alle Freunde der Poesie müssen wünschen, sie in Gold geprägt zu sehen“, sind überhaupt doch nur mehr oder minder gelungene Nachahmungen, mitunter fast Uebersetzungen horazischer Oden, oft mehr in Form und Versmaß als in Gedanken und innerer Schönheit dem Original vergleichbar. Durchaus nachgeahmt und nicht aus eigener Weltanschauung geschöpft sind auch das pessimistische Nachtgedicht „Leben, Zeit und Ewigkeit“ mit der Schilderung des Allzerstörers Tod, „Der Lebensüberdruß“ (Noja della vita) und das kleine Liedchen „Menschenlos“ (la condizione dell' uomo). Denn seine wirkliche Lebensmaxime — das Leben mit Liebe, Wein und Freundschaft zu verjubeln und stets den Augen-

blick zu genießen — hat er in mehr als einem seiner Gedichte geäußert. Den Eindruck des Selbstgefühlten oder Selbsterlebten machen außer einigen erotischen Gedichten und den schönen Versen „Die Freundschaft“ mit ihren autobiographischen Andeutungen, nur sehr wenige seiner Gedichte.

7. Höfische Dichter.

Hätte ein günstiges oder ungünstiges Geschick sämtliche Werke Innocenzio Frugoni's vernichtet, so daß wir ihren Wert und ihre Bedeutung nur aus den Urteilen der Zeitgenossen und der nächstfolgenden Generation kennen würden, so müßten wir in ihm einen der größten Dichter, nicht blos seiner Zeit und seines Landes, sondern der ganzen Welt verehren.

Frugoni's Freund und Gönner, der parmensische Minister Du Tillot, erlaubte sich wohl in an den Dichter selbst gerichteten Briefen ihn manchmal scharf zu kritisieren, nannte ihn aber dabei doch den größten Dichter seiner Zeit. Demgemäß war schon bei seinen Lebzeiten von Verehrern seine Büste in Parma aufgestellt worden, und Alfonso Varano stellte ihn in einem Sonett höher als Pindar, den er neidisch zu ihm heraufblicken läßt. Ein anderer Lobredner fand in seinen Gedichten das Kolorit Tizians und die Leichtigkeit des Paul Veronese. Und selbst Monti stellte ihn dem Horaz gleich, höher als Chiabrera und beklagte nur, daß er, der Untadelige, so viele schlechte Nachahmer hervorgerufen habe. Auch Sismondi (Littér. du midi de l'Europe ch. XVII) erging sich noch im Anfange unseres Jahrhunderts in überschwänglicher Bewunderung seines vornehmen Ausdrucks und der Erhabenheit seiner Poesie und erlaubte sich nur den leichten Tadel, daß er in seine Dichtungen zu viel von seinen „gründlichen“ Kenntnissen in den Naturwissenschaften hineingethan habe. Und gerade auf diese wissenschaftliche Dichtung that sich auch Frugoni selbst viel zu gute, der es übrigens nicht unterließ, sich selbst stark zu loben. Und wenn er sich manchmal bescheiden einen glücklichen Nachahmer

Pindars und Chiabrera's nannte, so gab er doch wieder zu verstehen, daß er diese Vorbilder übertroffen habe. In der Ode auf die Einnahme von Oran nannte er sich geradezu einen neuen Pindar. Selbst Baretti, der strenge Richter, äußerte nur gelinden Tadel des frugonischen Geklimpers, das er als zwecklose Zeitverschwendung bezeichnete. Der verwöhnte Hofpoet hat ihm das aber höchlich übelgenommen und ihn in einem giftigen Sonett beschimpft[1]). Unbeachtet verhallte die Stimme des einzigen Tadlers im allgemeinen Lobchor, und es dauerte beinahe ein halbes Jahrhundert bis dieser ganz und für immer verstummte.

Quantitativ ist er freilich der größte Lyriker seiner Zeit, ja vielleicht der ganzen italienischen Litteratur. Er hat an Canzonen, Sonetten, Oden, Cantaten, Eklogen u. s. w. über 2000 Stück verfaßt, dreimal so viel als Chiabrera, fünfmal so viel als Petrarca. Aber wenn wir ihn jetzt nur nach ihrer Qualität zu würdigen hätten, könnten wir ihn mit einer oder zwei Seiten abfertigen. Und gerade dieses Mißverhältnis zwischen unserer Schätzung und der seiner Zeitgenossen giebt ihm Bedeutung für die Litteratur- ja für die Kulturgeschichte überhaupt.

Frugoni gefiel seinen Zeitgenossen, weil er mit seinen Fehlern und Vorzügen so ganz das Produkt und der Ausdruck seiner Zeit war, weil er der treueste Repräsentant der mit Nichtigkeiten beschäftigten, verkünstelten und frivolen italienischen vornehmen Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts war, jener Gesellschaft, welche die Muratori, Verri und Filangieri zu bessern suchten, welche Parini und Gozzi geißelten. Und dabei

---

[1]) Dal suo stil maligno, infame
Cerca il pazzo come vivere.
Ingegnosa la sua fame
Cerca il pane dal suo scrivere.
. . . . . .
Dell'infamia egli campione
Vagabondo sulla terra etc.
(Frugoni, Opere poetiche IX 262.)

war er doch wieder ein Opfer der Verhältnisse und Institutionen jener Zeit.

Im Jahre 1692 aus alter, vornehmer und wohlhabender Familie in Genua geboren, trat er gegen seine Neigung, dem Wunsche der Familie und der Ueberredung folgend, im Alter von sechzehn Jahren in den Orden der Somasken, und diese seinen Fähigkeiten und Neigungen, seiner geistigen und körperlichen Beschaffenheit so ganz und gar nicht entsprechende Standeswahl des kaum dem Knabenalter Entwachsenen hat bis in sein Greisenalter schädliche Folgen ausgeübt. Zwar hat ihn der Papst ein Vierteljahrhundert später von seinem Mönchsgelübde dispensiert, aber nicht vom geistlichen Charakter und Cölibat. Er ward ein weltlicher Abate, mit allen Fehlern eines der Kutte entsprungenen Mönchs. Gezwungen, auf ein anständiges Familienleben zu verzichten, ohne moralischen Halt, stets die verdorbene Luft eines kleinstaatlichen Hofes einatmend, ward er einer der unverschämtesten Fürstenschmeichler, ein Spieler und egoistischer Genußmensch, blieb bis ins hohe Greisenalter mit Liebschaften beschäftigt.

Aber statt der Verachtung ergreift uns Mitleid, wenn wir seine Terzinen an die Marchesa Malaspina lesen, in denen der Sechzigjährige, der mit Hofgunst überschüttete, von ganz Italien bewunderte Dichter sein durch fremde Schuld verlorenes Leben beklagt. Hätte er rechtzeitig das väterliche Erbe bekommen, hätte er eine andere Laufbahn eingeschlagen

> . . . . sarei stato al mondo
> Quel ch'io non deggio dir, quel che sa Dio.
> Marito tranquillissimo e fecondo
> Non avrei pazzamente amato il giuoco
> Ed altre cose dolci che nascondo. (Opere IV 254).

Ebenso beklagt er seine Ehelosigkeit in der Canzone

> Perchè di nozze pingermi (Opere IV 9).

Nachdem er in verschiedenen Schulen in Brescia, Rom, Genua und Bologna Rhetorik und Litteratur gelehrt hatte,

kam er 1725 nach Parma, wo er mit einigen durch die politischen Ereignisse verursachten Unterbrechungen bis zu seinem am 20. Dezember 1768 erfolgten Tode blieb. Durch seine in recht byzantinischem Hoftone verfaßten Gedichte wußte er sich schon beim letzten Farnese einzuschmeicheln, aber den Gipfel herzoglicher Gunst erreichte er erst unter der bourbonischen Dynastie. Er ward Hofpoet, Theaterintendant und Dramaturg, Sekretär der Kunstakademie, und im Jahre 1751 wurde ihm sogar der Unterricht des eben geborenen Prinzen Ferdinand in der italienischen Litteratur anvertraut! Sein Hauptberuf blieb aber das Lobsingen. Er ging ungemein verschwenderisch mit seinem Lob um, und je dicker er es auftrug, je reichlicher er diesen kleinen Bourbons Weihrauch spendete, desto beliebter und berühmter ward er.

Mit hündischer Treue leckte er die Hände, die ihm fette Brocken zuwarfen, aber er konnte auch bellen und beißen, wenn er einen Fußtritt bekam.

So dir bene e so dir male
Provocato so far stridere
Pochi incauti e molti ridere

sagte er selbst von sich in einem Bittgesuch an den Herzog Philipp. Es steckte etwas von Pietro Aretino in ihm, aber es fehlte ihm die großartige Frechheit dieses Kraftmenschen der Renaissance. Er war eben ein Mensch des Rokkoko, der Chokolade trank und Tabak schnupfte.

Er besang alle Vorgänge im Staate und in der herzoglichen Familie, Schlachten und Belagerungen, Kindstaufen, Hochzeiten und Begräbnisse. Und nicht blos in der herzoglichen, auch in allen vornehmen Familien in und um Parma, mit ihren Schoßhündchen und Kanarienvögeln, Krankheiten und Genesungen. Er besang Neujahrs-, Geburts- und Feiertage, Primizen und Doktorpromotionen, Maskenbälle und Schlittenfahrten, Heilige und Opernsängerinnen, am meisten aber Nonneneinkleidungen, so daß man zu glauben versucht

ist, es sei zwischen 1718 und 1768 keine vornehme Italienerin ins Kloster getreten, ohne von ihm besungen zu werden.

Aber für sein stark entwickeltes Anbetungsorgan, für den unerschöpflichen Strom seiner Verse war das Herzogtum, ja ganz Italien zu klein. Er dehnte daher seine Lobhudelei nach Oesterreich, Spanien und Frankreich aus, besang Philipp V. und Ludwig XIV. mit Kindern, Kindeskindern und Ministern, Karl VI. und dessen Bevollmächtigten in Parma. Als dann der Krieg zwischen dem Kaiser und den bourbonischen Königen ausbrach, besang er die Siege der letztern über die kaiserlichen Truppen, widmete nach hergestelltem Frieden dem kaiserlichen General, Fürsten Lobkowitz, sein Musikdrama Demetrius und sang Lobeshymnen auf Karl VI., Maria Theresia, Franz I. und Joseph II. Selbst an die Königinnen von Spanien und an Kaiserin Katharina richtete er Gedichte in byzantinischem Hofstile, die zugleich Bettelbriefe waren.

Selbst in seine religiösen Dichtungen schaltete er Huldigungen für weltliche Vornehme ein, und in seinen Sonetten auf Nonnen fehlt es nicht an lüsternen Anspielungen. Ohne Glaube und wahre Frömmigkeit dichtete er schockweise religiöse Lieder in bigottestem Tone und nur selten läßt er die Maske fallen, wie in der Canzone „Die Nonne", wo er, wohl in Erinnerung an sein eigenes Leid, Klostergelübde und Klosterleben verspottet. Wie wenig frommes Gefühl seine religiösen Gedichte diktierte, ersieht man daraus, daß ihm die Poesie des Christentums nicht genügte, so daß er stets Anleihen beim Heidentum machen mußte und die Bilder und Symbole, welche ihm die Mythologie und antike Poesie fertig darboten, zum Aufputz verwendete. Und noch mehr ist dies bei seinen weltlichen Gedichten der Fall. In Liebes- und Kriegsliedern, in Beschreibungen und Lobgedichten muß er sein mythologisches Wissen anbringen, kann er ohne Amor und Venus, ohne Mars und Apollo, ohne Musen, Amoretten und Nymphen nicht auskommen.

Ueberhaupt ist seine ganze Poesie fast durchaus äußerlich

und selten von wertvollem Gehalt. Sie kommt nicht aus dem Herzen, sondern aus dem Kopfe, oft scheint sie nicht einmal aus diesem zu kommen, sondern aus der wohlgeübten Feder von selbst zu fließen; fertige, von Andern entlehnte oder in Folge öfterer Wiederholung sich bequem darbietende Einfälle, Bilder und Gedanken reihen sich gleichsam von selbst, wie bei einem Improvisator, an einander und fügen sich zu Sonetten und Canzonen zusammen.

Frugoni war selbstverständlich Mitglied der Arkadia und hat sogar eine arkadische Kolonie in Brescia gegründet; aber von der Nüchternheit der Arkadier stechen sein Schwulst und Bombast lebhaft ab. Indessen ist er besonnener und minder verwegen als die Marinisten; der Verstand überwiegt bei ihm stets den Enthusiasmus, sei dieser nun echt oder gemacht. Seine größern Gedichte, die sogenannten heroischen, sowie manche der beschreibenden sind oft ohne eigentlichen Inhalt — eine Reihe glänzender, hochtrabender und hellklingender Phrasen, ein prasselndes Feuerwerk, in dem der allerhöchste Namenszug in Brillantfeuer erscheint. Sie blenden oft durch den großartigen Wortschwall, durch die Farbenpracht und den Klingklang; aber es ist doch nur eine reiche Dekoration, hinter der sich die Armut des Inhalts verbirgt. Wie stolze Hofdamen mit langer Schleppe schreiten die Hauptwörter einher, jedes von einem oder zwei zierenden Beiwörtern begleitet. Nur selten findet man eine treue Naturschilderung, ein einfaches, wahrheitsgetreues Bild, wie z. B. in den „Vier Jahreszeiten" oder in dem Lobgedicht auf Lorenzo Morosini.

Die beschreibenden sowie die von seinen Bewunderern philosophisch genannten Gedichte enthalten gewöhnlich nur unbestimmte Allgemeinheiten. Man merkt es ihnen an, daß sie nicht auf aufmerksamer Beobachtung und eindringender Teilnahme beruhen. Ja er bedarf nicht einmal flüchtiger Anschauung: er schildert in einer Ode von 21 Strophen das Lustschloß des Königs von Spanien, ohne je in Spanien gewesen zu sein.

Ebenso unbestimmt und verwaschen sind seine Schlachtenschilderungen, sowie die vielgerühmte Ode auf die Belagerung von Oran, welche für jede andere Schlacht oder Belagerung passen würden und tief unter Voltaire's Gedicht auf Fontenoy stehen. Die Hauptsache für ihn ist stets das Lob der hohen Herrschaften zu singen und dahinter tritt alles Sachliche zurück. So wird in dem gerühmten Poem auf die Impfung weniger die naturwissenschaftliche Bedeutung derselben und ihr Nutzen für die Menschheit betont, als der für den Höfling höchst wichtige Umstand, daß der junge Erbprinz von Parma geimpft wurde. Etwas sachlicher ist die Darstellung von Condillacs Lehre vom Entstehen der Empfindungen, mit dem bekannten Bilde von der Statue, in dem Gedicht auf die Genesung dieses Erziehers des Prinzen von Parma. Natürlich nennt Frugoni ihn einen neuen Chiron, denn weniger kann der Erzieher eines bourbonischen Achilles nicht sein. Von tieferm philosophischem Verständnis ist aber darin nichts zu finden.

Seine Liebesgedichte sind ganz nach der Mode seiner Zeit, artige Nippesfiguren mit mythologischem Aufputz, ohne eine Spur von echter Leidenschaft. Manche sind ziemlich schlüpfrigen Inhalts, und die Herausgeber seiner Werke haben noch die unanständigsten, ebenso wie die bösartigsten satirischen weggelassen! Originell und manchmal nicht ohne Witz, aber ebenfalls mitunter unanständigen oder ekelhaften Inhalts sind seine komischen, satirischen und familiären Gedichte.

Auch in der äußern Form ist er oft tadelnswert. Die außerordentliche Leichtigkeit, mit der er dichtete, verleitete ihn zur Schnellschreiberei und Nachlässigkeit. Er sinkt manchmal von seiner prunkvollen Großsprecherei zu niedrigem, schleppendem Geschwätz herab, und sein Blankvers, mit dem er, nach Sismondi, alle seine Vorgänger übertrifft, klingt mitunter wie gewöhnliche Prosa. Wenn Corniani sagt, es gebe kein ernstes Gedicht Frugoni's, das nicht einen Fehler, keines das nicht eine poetische Schönheit enthielte, so kann man wohl eher dem ersten

als dem zweiten Teil dieses Urteils zustimmen. Aber wie es bei einer so massenhaften Produktion leicht begreiflich ist, finden sich unter den vielen mittelmäßigen und schlechten auch einige wirklich vollkommen gelungene Gedichte. Zu den besten kann man wohl die Canzonen an Faustina Zappi, besonders die Einladung nach Venedig, dann die historischen Sonette, besonders die auf Scipio's Verbannung, auf Curtius, auf Cicero's Asche und einige andere, die einfach, männlich und ohne Schwulst sind, zählen. Unter den Canzonen für Nonnen wird die auf Mechtilde Landi für die beste und poetischste gehalten, doch scheint mir die Vergleichung des den Schleier nehmenden jungen Mädchens mit Judith ziemlich taktlos.

Wie Frugoni im Grafen Carlo Castone della Torre Rezzonico, geb. 1742 in Como gest. 1796 in Neapel, einen Herausgeber und hochverehrenden Biographen gefunden hat, so dieser in seinem Cousin, dem Grafen Giambattista Giovio und im Professor Mocchetti. Aber die zehn Bände seiner Werke, welche 1815—30 in Como erschienen sind, enthalten noch weniger Lesenswertes als die fünfzehn Frugoni's. Der Graf hat mehr die Höflingsnatur als das Talent seines Meisters geerbt. So sind denn sein bei Tausend Verse zählendes Gedicht auf die Hochzeit des Erbprinzen von Sardinien und der nicht viel kürzere, vorzüglich zur Verherrlichung des Herzogs Ferdinand von Parma bestimmte, Agatodemone für den modernen Leser noch unleidlicher als seine kleinen Gedichte und als sein Musikdrama Alessandro e Timoteo.

Außer Frugoni war auch Algarotti sein Vorbild für didaktische Dichtung und Kunstschriftstellerei, und wie dieser fand er die Anerkennung König Friedrichs II, der ihn 1773 zum Mitglied seiner Akademie der Wissenschaften ernannte. Aber sein ein Halbtausend Verse zählendes Lehrgedicht über den Ursprung der Ideen hatte auch für seine Zeit weniger Wert als der Newtonismo per le Dame. Interessanter und lesenswerter ist sein der Ausgabe von Frugoni's Werken bei-

gegebenes Ragionamento sulla volgar poesia. Die vier Bände füllenden Tagebücher seiner Reisen in England, Sicilien, Malta, Holland und Deutschland sind hauptsächlich der Kunst und den Altertümern gewidmet.

Als höfischer Dichter war Luigi Cerretti beinahe so vielseitig wie Frugoni. Im Jahre 1738 in Modena geboren, war er dort dreißig Jahre lang Professor der Litteratur, bekleidete zur Zeit der cisalpinischen Republik verschiedene Aemter, mußte 1799 nach Frankreich flüchten, ward unter Napoleon Professor in Pavia und starb 1808. Dieser Lebenslauf unter verschiedenen Regierungen spiegelt sich in seinen Gedichten ab. Er dichtete als Höfling des Hauses Este, „in deren Schloß der Ruhm Italiens seinen Wohnsitz nahm“ (Widmung des Ezio) und machte auch vor den „bourbonischen Gottheiten“ des Hofs von Parma seine tiefste Reverenz. Er dichtete als Republikaner, schrieb Schmähgedichte im Genre des Misogallo auf die „Demagogen“ und ein Lobgedicht (Ai giovani Italiani) auf Napoleon.

Auch in seiner Dichtungsweise hat er manche Aehnlichkeit mit Frugoni, den er in seiner Jugend hoch verehrte; aber man merkt doch, daß er einer späteren Generation angehört. Er hat früh die Bedeutung Alfieri's erkannt, der ihn wieder hochschätzte und wiederholt seine Freundesdienste in Anspruch nahm. Er besingt wohl hie und da eine „Monacazione“, aber er stellt sich nicht so bigott, geht mit dem Lob nicht so verschwenderisch um wie Frugoni und wagt es sogar ein scharfes Wort gegen die käuflichen Lobsinger mit ihrem vil traffico d'ingegno zu sagen. Er besingt auch Tänzerinnen und Sängerinnen, macht unbedeutende Gedichte auf unbedeutende Personen und Vorfälle, aber die großen Ereignisse, deren Zeuge er war, geben manchen seiner Dichtungen auch einen ernstern Inhalt; tragische Vorfälle aus den Revolutionskriegen bilden den Inhalt seiner kleinen epischen Dichtungen Il pastore di Momeliano und Il fazionario di Novi.

Naturgefühl und Naturschilderung finden wir bei ihm so selten wie bei Frugoni, und wie dieser entlehnt er alle seine Bilder und Verzierungen aus der Mythologie und den römischen Dichtern, von denen er besonders oft die Erotiker, manchmal auch Horaz nachahmt. Aber wir finden bei ihm doch auch viel heiße, freilich nicht immer echte, Leidenschaft. Wenn er über die Untreue und Sprödigkeit der Geliebten klagt, ist er nicht mehr der schmachtende sanfte Arkadier, sondern voll Pathos und leidenschaftlicher Energie, starke Worte und grelle Farben nicht sparend. In der Schilderung der Liebesfreuden ist er oft von verwegener Sinnlichkeit; er ist nicht lüstern verschleiert, wie manche seiner Zeitgenossen, sondern beinahe brutal, oft in der Nacktheit und Deutlichkeit des Ausdrucks den modernen Realisten gleichkommend. Er ist weniger schwungvoll und farbenreich als Frugoni, dafür stimmen bei ihm Inhalt und Form besser überein. Er ertränkt nicht Unbedeutendes in einer Flut von Versen und volltönenden Phrasen, und die drei kleinen Bändchen seiner Gedichte enthalten vielleicht so viel originelle Gedanken, als die stattlichen neun Bände des parmesanischen Hofpoeten.

In Mezzano Superiore unweit Parma, wo damals Frugoni das Versschmieden im großen betrieb, wurde im Jahre 1742 Clemens **Bondi** geboren, den man vielleicht einen kleinen Frugoni nennen könnte. Wie seine poetische Produktion von viel geringerem Umfang als die Frugoni's, so war auch sein Ruhm geringer, aber ein höfischer Dichter blieb er, wenn er auch einfacher und bescheidener war, etwas mehr auf seine Würde hielt, ungefähr wie Metastasio. Er hatte auch etwas mehr eigene Meinung und Mut als andere Hofdichter. Von Jesuiten in Mantua erzogen, jung in den Orden getreten und zum Professor der Rhetorik an dessen Convict in Parma ernannt, hat er dessen Auflösung höchst übel genommen, und in einer feurigen, an Gozzi gerichteten Ode um des Himmels rächende Blitze auf die Urheber dieses Frevels gefleht, dabei auch den

Papst Clemens XIV. nicht sehr respektvoll behandelt. Das erregte den Unwillen der Gegner der Jesuiten und besonders der Regierung von Parma. Bondi mußte von dort entfliehen und gelangte nach langem Herumreisen nach Mailand, wo er beim Gouverneur, Erzherzog Ferdinand, und dessen Gemahlin gnädige Aufnahme fand, zum Lehrer ihrer Kinder und Bibliothekar ernannt wurde. Als das erzherzogliche Paar 1797 Mailand verlassen mußte, folgte er ihm nach Wien, wo er die Hofgunst genießend, bis zu seinem am 20. Juni 1821 erfolgten Tode verblieb.

Kaiserin Marie Luise, Tochter dieses Erzherzogs, schenkte im Jahre 1812 ein Prachtexemplar von Bondi's Werken Goethen, der dafür mit dem Sonett an Bondi

„Aus jenen Ländern echten Sonnenscheines“

dankte. Ob Goethe auch in dessen Gedichten

„Der Mandeln Milch, die Feuerkraft des Weines“

gefunden hat, wissen wir nicht. Uns scheint, daß sie mehr von ersterer als von letzterm enthalten, mit Ausnahme des erwähnten Jesuitengedichts, das auch, nebst dem auf die englische Uhr, zu seinen besten gezählt wird. Sonst war er, korrekter, einfacher und trockener als Frugoni, ein gefälliger, freundlicher Haus- und Hofdichter, stets bereit zu Hochzeiten, Kindtaufen u. dgl. Gelegenheiten, zu Ehren von hohen Gönnern und Freunden Gedichte zu machen, hie und da seinen Sonetten eine epigrammatische Spitze gebend oder ganz arkadisch über die Treulosigkeit irgend einer nur in seiner Einbildung existirenden Nice oder Egle in zahmen Versen klagend. Denn er war im Leben ebenso solid und tugendhaft wie in seinen Gedichten und rühmte sich nie etwas Unanständiges, etwas das die Unschuld zum Erröten bringen könnte, gedichtet zu haben. Aber er sagte auch selbst, daß seine Gedichte weder Philosophie noch politische oder sonstige ernste Gedanken enthalten. Er behandelt mit Vorliebe unbedeutende Dinge mit großer Wichtigkeit, und erhebt sich fast nie über die Alltäglichkeit.

Uebrigens lag seine Stärke mehr in der beschreibenden als in der rein lyrischen Dichtung. Er hat mit dem „Ländlichen Tag“ (Giornata villereccia), einem an Vossens Idyllen erinnernden, beschreibend erzählenden Gedicht in achtzeiligen Stanzen begonnen, das von Andres und Giuseppe Maffei ungemein gelobt wurde, uns aber pedantisch und, wo es nicht zu niedrig komisch ist, langweilig erscheint. Den größten Raum nehmen darin die Beschreibung der Esel, auf denen die jungen Leute ihren Ausflug aufs Land machen und die Schilderung der Bereitung des Kaffees und der „Polenta mit kleinen Vögeln“ ein. Und das dabei auch eine Nachtigall verzehrt wird, geschossen von „Seiner Excellenz Herrn Alvise Pisani, Patrizier von Venedig“ können wir dem Dichter nicht verzeihen. Aehnlichen Genres und Wertes sind seine andern beschreibenden Gedichte, La moda und La felicità. Besser sind seine Conversazioni, in welchen er die Langweile und Steifheit der Soiréen und Gesellschaften seiner Zeit schildert und die manche hübsch gezeichnete Charakterporträts enthalten.

Bondi's Gedichte wurden noch in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts ziemlich viel gelesen, und Leopardi hat noch 1827 einiges aus dem „ländlichen Tag“ und den Conversazioni sowie einige Sonette in seine Chrestomathie aufgenommen.

8. Religiöse und philosophische Dichtung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Ein schönes und kraftvolles lyrisches Talent besaß der ferrareser Kanonikus Onofrio Minzoni (1734—1817), der seiner Zeit als einer der besten Sonettisten galt. Es fehlte ihm auch nicht an Formgefühl und Fleiß; er handhabte die Sprache mit Geschick, hat seine Verse sorgfältig gefeilt, manchmal den treffendsten, wohlklingendsten oder kräftigsten Ausdruck gefunden, manchmal mit wenigen Worten ein lebensvolles Bild gezeichnet. Aber er besaß kein richtiges Gefühl für Maß und

Takt. Für Sonette auf unbedeutende Personen nimmt er oft ganz überflüssiger Weise die Götter und Heroen Griechenlands und Roms in Anspruch, und fromme Sonette auf Christus und die Madonna entstellt er durch einige vulgäre oder lüsterne Verse. So schließt sein berühmtes, von Foscolo eingehend kritisiertes Sonett Quando Gesù con l'ultimo lamento mit einer eher in ein burleskes Gedicht passenden Lamentation des Erzvaters Adam, und das Geküsse in der Canzone auf die Madonna mit dem Kinde macht einen stark sinnlich erotischen Eindruck.

Die Schilderung seiner häuslichen Leiden im Sonett Una madre che sempre è malaticcia ist widerlich, beinahe ekelhaft, und zeigt uns den Dichter von einer sehr unliebenswürdigen Seite. Er wird vulgär, wo er witzig sein will und niedrig grob, wenn er Napoleon verhöhnen will. In der Sucht nach neuen packenden Ausdrücken, nach farbenreicher und helltönender Pracht gelangt er mitunter zu falschen Bildern und fast bis zum Marinismus. Uebrigens hat er überhaupt nicht viel gedichtet und das meiste ist religiösen Inhalts, auf heilige Personen, Kirchenfeste, Nonneneinkleidungen und Judentaufen. Daneben besang er auch Hochzeiten und vornehme Leute, ja selbst das Hündchen einer Dame.

Die Jugend des parmesaner Lyrikers Angelo Mazza (1741—1817), seit 1770 Professor der griechischen Litteratur an der Universität Parma, fiel in die Zeit als der Stern des Hofdichters Frugoni dort am hellsten strahlte, und ihm hat er auch mit schwülstiger Dedikation seine Uebersetzung von Akenside's Pleasures of imagination, zum nicht geringen Aerger Baretti's, gewidmet. Aber in seinem poetischen Stile war er doch kein Nachahmer Frugoni's und hat mehr von Dante und den Engländern gelernt. Nicht mit Unrecht hat man ihn den Dichter der Harmonie genannt, denn in den meisten seiner Gedichte hat er die Macht, die Schönheit und den Einfluß der Musik besungen. Mitunter wagte er es aber auch, platonische

Philosophie in seine Verse einzuflechten, wobei er dunkel und unverständlich wurde.

Seine Gedichte enthalten manche schöne Gedanken und Schilderungen in schöner Form, aber die Mittelmäßigkeit überschreitet er äußerst selten, und das reiche Lob, das Cesarotti ihm spendete, der ihn beinahe Dante gleichstellte, hat er nicht im entferntesten verdient. Dafür hat aber Mazza auch von Cesarotti's Homerübersetzung gesagt, sie werde das Original vergessen machen. Die beiden blieben einander nichts schuldig.

Ein echterer und uns sympathischerer Dichter als Mazza ist der um zwei Jahre jüngere Salomone Fiorentino aus San Savino bei Arezzo, einer der wenigen Lyriker, welche Toscana in diesem Jahrhundert hervorgebracht hat. Aber nicht sein nächster Landsmann, der Sänger Laura's, sondern der des Befreiten Jerusalem hat sein poetisches Talent geweckt. In Siena, wo er im Kollegium Tolomei unterrichtet wurde, hat er zufällig einige Gedichte Tasso's vortragen gehört, die ihn begeisterten und zum Dichter machten. Aber er blieb dabei seinem prosaischen Berufe treu. Dreißig Jahre hat er als wohlhabender Kaufmann gelebt, sich nur in den Mußestunden mit Studien und Poesie beschäftigt, als ein einziger unglücklicher Tag ihn zum armen Manne machte. Bei den Unruhen in Cortona im Jahre 1799 wurde sein Haus vom Pöbel gänzlich ausgeplündert und er persönlich in Gefahr gebracht. Mit dem Wenigen, das er gerettet hatte, übersiedelte er nach Florenz und nahm dann 1801, um seine Familie ernähren zu können, eine Lehrerstelle an der jüdischen Schule in Livorno an. Alter und schwere Krankheit zwangen ihn nach sieben Jahren die Stelle aufzugeben. Er kehrte nach Florenz zurück, wo er leidend und kümmerlich lebte und im Jahre 1815 gestorben ist.

Von seinen Gedichten hat er zuerst drei Elegien anonym veröffentlicht. Der Beifall, den sie fanden, bewog ihn, die übrigen schon unter Nennung seines Namens herauszugeben, und sie sind dann noch mehrmals gedruckt worden.

Wie er im Leben stets höchst ehrbar, sittenrein und fromm war, so sind auch seine Dichtungen im Inhalt religiös und moralisch, in der Form rein und korrekt, aber ohne kühnen Flug und blendenden Glanz. Sanfte Schwermut und Innigkeit zeichnen seine Lyrik aus, besonders die sechs Elegien (Krankheit, Tod, Vision, Erinnerung, Zeit, Ewigkeit) auf den Tod seiner Frau, die mitunter an Petrarca's Triumphe erinnern. In den Hannibal-Sonetten tritt uns die Gestalt des großen Karthagers lebensvoll entgegen; in dem Antwortsonett an die unter dem Namen Corilla Olimpica bekannte Dichterin Maddalena Morelli weist er ihren aufdringlichen Bekehrungseifer in vornehm milder Weise zurück.

Fiorentino war sehr beliebt beim Großherzog Leopold, machte aber von dieser Gunst keinen eigennützigen Gebrauch, drängte sich nie an den Hof heran, strebte nicht nach Belohnungen. Und wenn seine Sonette auf die Kaiserin Maria Theresia, auf die Großherzoge Leopold und Ferdinand sich auch von der zu jener Zeit üblichen Höflingspoesie nicht unterscheiden, so schlägt er doch in den Stanzen an Kaiser Joseph II. mutigere und freiere Töne an. Er feiert den Verbreiter von Bildung und Aufklärung, der allen Unterthanen, ohne Unterschied des Glaubens, Schutz und Gerechtigkeit gewährt, den Besieger der Intoleranz, „dieser ruchlosen Tochter der Unwissenheit und des Hochmuts“:

Cento volte da man vendicatrice
Cadde il mostro ferito, e mai trafitto:
Ma quando il piè tu gli ponesti al collo,
Premè la terra, e diè l'ultimo crollo.

Der Feind der Intoleranz war aber stets ein frommer Dichter und hat in einem bei 1300 Verse zählenden Lehrgedicht, La spiritualità e immortalità dell'anima, die Unsterblichkeit der Seele besungen, die Atheisten und Pantheisten bekämpft. Das gedankenreiche Gedicht beginnt mit einer recht hübschen Naturschilderung, ist aber trotz seiner schönen Sprache dem des darin bekämpften Heiden Lucretius durchaus nicht gleichwertig.

9. Satiriker in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

De Luca und Gozzi.

Wir hätten von den höfischen Dichtern zu den satirischen übergehen können, ohne einen zu scharfen Kontrast zu finden. Die Satiriker dieser Zeit schwangen nicht immer die Geißel; sie waren feiner und höflicher als die Menzini und Sergardi, sie schmeichelten auch manchmal den Vornehmen und Mächtigen, lobten gern einen Freund und dienten in Freud und Leid mit Gelegenheitsgedichten. Für Hofgunst, wenn sie zu haben war, sind sie empfänglich gewesen und vermißten sie, wenn sie ausblieb. Ihr Muster war eher Horaz als Juvenal oder Persius.

Der dem geistlichen Stande angehörige venetianische Hutmachersohn Gianantonio De Luca (1737—1762) sagt zwar in seinem zwölften Sermon die Satire müsse scharf und tiefschneidend sein wie das Messer des Chirurgen, ja erklärt diese Schärfe des Tadels für eine fromme Pflicht: „Je schärfer ich steche und haue, desto gottgefälliger und wohlthätiger glaube ich zu handeln.“ Aber in seinen ziemlich langweiligen achtzehn Satiren oder Sermoni, wie er sie nannte, ist von scharfem schneidenden Witz wenig zu finden. Seine Sprache hat wenig Wohllaut; er wird oft roh und gemein, im 15. Sermon über die verdorbenen Sitten ganz ekelhaft. Außerdem klagt er noch über den Mangel an Mäcenassen und über den großen Absatz, welchen schlechte Bücher finden, während die guten nicht gekauft werden und verspottet die Sammlungen von Gelegenheitsgedichten (Raccolte).

Daß Carlo Gozzi diesen seinen jung verstorbenen Kollegen unter den Granelleschi in Vers und Prosa sehr lobte, ist leicht erklärlich, schwerer zu begreifen ist es, warum ihm auch Monti so viel Lob spendete. Freilich bezog sich dieses weniger auf das bereits Geleistete, als auf das, was er bei längerm Leben mit seinem Talent hätte leisten können.

Ein viel längeres Leben war dagegen einem andern vene=

tianischen Satiriker und Moralprediger, dem Bruder Carlo's, Gasparo Gozzi beschieden.

Als Moralprediger, als Lobredner und Verteidiger der guten alten Sitte machten sich die beiden Brüder Gozzi bemerklich. Werfen wir aber einen Blick in ihr Familienleben, studieren wir die Memoiren Carlo's und die von Gemma Zambler im Ateneo veneto von 1896 veröffentlichten Auszüge aus dem Tagebuche von Gasparo's Sohn Francesco, so erfahren wir nicht blos wie moralisch angefault die vornehme Gesellschaft Venedigs ihrer Zeit war, sondern auch, daß es im Hause Gozzi nicht viel besser als anderswo zuging und daß die beiden Brüder am wenigsten das Recht hatten, die Catone zu spielen, am wenigsten geeignet waren, die moralische und politische Atmosphäre der Lagunenstadt zu reinigen.

Schon ihr leichtlebiger, jede ernste Beschäftigung scheuender, nur Unterhaltung suchender Vater hatte die Vermögensverhältnisse der Familie in Zerrüttung gebracht, und diese nahm nur zu, als er gelähmt wurde und die Sprache verlor. Als nach seinem Tode (1745) Gasparo, als ältester Sohn die Erbschaft antrat, fand sich nicht einmal so viel bares Geld vor, als für das Leichenbegängnis erforderlich war. Die aus Bergamo stammende Familie, deren Grafentitel sehr zweifelhaft war und die jedenfalls nicht zum alten Adel Venedigs, sondern nur zum höhern Bürgerstande gehörte, führte doch einen kostspieligen Haushalt und folgte auch in der Kindererziehung dem schlechten Beispiele der Vornehmern. Der am 4. Dezember 1713 geborene Gasparo und seine jüngern Geschwister wurden von einer Reihe geistlicher Hauslehrer erzogen, von denen Einer nach dem Andern wegen skandalöser Liebschaften mit den Dienstmägden fortgejagt wurde. Später wurden die Söhne aus dem Hause gethan und erhielten in geistlichen Instituten bessere Erziehung und Unterricht. Viel weniger als um den Lieblingssohn Gasparo scheint sich die Mutter um die andern Kinder gekümmert zu haben.

Im Hause Gozzi herrschte ein schon beim Tode von

Gasparo's Großvater begonnenes, nach dem Tode des Vaters stets von Zwistigkeiten unterbrochenes Weiberregiment. Ob Carlo, wie er in seinen Memoiren erzählt, bei diesen Streitigkeiten stets Recht hatte, mag man billig bezweifeln, für den Charakter der beiden Brüder ist es bezeichnend, daß sie in dem vom ältern aus dem Französischen übersetzten „Aesop in der Stadt“ ihre häuslichen Zwistigkeiten auf die Bühne brachten.

Gasparo, der in einem Konvikt zu Murano den höhern Unterricht genossen, hätte nach dem Wunsche des Vaters die Rechte studieren sollen, um sich der Beamtenlaufbahn zu widmen. Es fehlte ihm nicht an Fleiß, aber er fand keinen Geschmack an den ernsten Studien und beschäftigte sich fast ausschließlich mit der schönen Litteratur, darüber auch seine materiellen Interessen vernachlässigend. Dazu kam noch, daß er sich in die Dichterin und dramatische Schriftstellerin Luise Bergalli verliebte und sich nicht begnügte, Liebesgedichte an sie zu richten, sondern auch im Alter von 25 Jahren die um zehn Jahre ältere Frau „in poetischer Zerstreuung“, wie sein Bruder sagte, heiratete. Luise war vermögenslos und hatte für wirtschaftliche häusliche Angelegenheiten ebenso wenig Verständnis und Interesse als die ganze Familie Gozzi. Der aristokratischen Unwirtschaftlichkeit der Schwiegereltern folgte die poetische der kleinbürgerlichen Schwiegertochter, die mit ihrem Geiste stets in höhern Regionen weilte. Und als sie einmal herabstieg, um (1758) durch Uebernahme einer Theaterdirektion die ökonomische Lage der Familie zu verbessern, machte sie diese nur noch schlimmer. Ihre eigenen Dramen scheinen ihr nichts eingebracht zu haben. Apostolo Zeno, ihr Lehrer, Protektor und Ratgeber hat ihren 1723 geschriebenen „Agis“, dem schon mehrere andere Dramen vorangegangen waren, in einem an sie gerichteten Briefe sehr gelobt, aber es ist ihm nicht gelungen, ihn in Wien zur Aufführung zu bringen oder ihr irgend eine klingende Anerkennung vom Hofe zu verschaffen.

In Gasparo's Familie ging es, nachdem der erste Liebes=

rausch vorüber war, auch nicht sehr musterhaft zu. Er scheint sich wenig um seine Frau und beide noch weniger um ihre vielen Kinder bekümmert zu haben. Die Not ward aber im Hause immer größer und um die häuslichen Verdrießlichkeiten los zu werden, richtete sich der Familienvater eine Junggesellenwirtschaft im Hause der Frau Mastracca ein, deren Cavaliere servente er war, wodurch die Ausgaben nur vermehrt wurden. Die Leitung einer Schule, die er einige Jahre (1756—62) innehatte, half der Not nicht ab und noch weniger that es der Gehalt von 120 Ducati (ungefähr 400 Mark), den er seit 1762 als Bücherzensor bezog. Auch die drei Zeitschriften, die er um diese Zeit redigierte und fast ganz allein schrieb, scheinen nicht einträglich gewesen zu sein, da er sie bald aufgab. Um sich über Wasser zu halten, verrichtete er jede schriftstellerische Lohnarbeit, die man verlangte, manchmal um die elendste Bezahlung, schrieb Lobreden, Gelegenheitsgedichte, machte Excerpte für Foscarini zu dessen Litteraturgeschichte u. s. w. Sein Haupteinkommen bezog er aber aus den schlecht bezahlten Uebersetzungsarbeiten. Und er übersetzte alles, was man verlangte, Romane, Dramen, historische und philosophische Werke, aus dem Griechischen, Deutschen, Englischen und Französischen. Aus den erstern Sprachen, die er nicht verstand, freilich nur nach französischen Uebersetzungen. Seine Frau war dabei seine fleißige Mitarbeiterin und nach ihrem Tode, den er mit mehr als stoischem Gleichmute ertrug, waren es die heranwachsenden Kinder. Selbst die Freier und Bräutigame der Töchter mußten in der Uebersetzungsfabrik mitarbeiten.

Erst seine 1774 erfolgte Ernennung zum Schulinspektor und einige ihm schon früher von der Regierung anvertraute, auf das Unterrichtswesen bezügliche Arbeiten schafften ihm ein sorgenfreies Alter, machten aber auch seiner Schriftstellerei ein Ende. Den Selbstmordversuch im Juli 1777 scheint er, wenn nicht in einem Fieberanfall, jedenfalls nicht aus Not, sondern aus anderen Ursachen gemacht zu haben. Im Jahre 1782

übersiedelte er nach Padua, wo er von seiner aus Dankbarkeit geheirateten zweiten Frau, der Französin Sara Cenet, in seiner Krankheit sorgfältig gepflegt, am 25. Dezember 1786 gestorben ist.

Er war einer der fleißigsten Schriftsteller seiner Zeit, und seine Werke füllen in der nicht einmal vollständigen Paduaner Ausgabe sechzehn stattliche Oktavbände. Davon ist aber nur ein kleiner Teil jetzt noch lesbar, und auch dieser ist größtenteils veraltet. Man muß oft Dutzende von Seiten lesen bis man einen geistreichen oder anmutig ausgedrückten Gedanken, eine gute neue Idee, ein hübsch erzähltes Geschichtchen oder ein lebensvolles Charakterbild findet. Dies tritt besonders in seinen früher sehr überschätzten, in den Jahren 1760—62 geschriebenen Zeitschriften hervor, welche mehr als die Hälfte seiner Originalwerke bilden.

In Nachahmung von Addisons „Zuschauer“ gab er zweimal in der Woche den Osservatore heraus. „Am Montag haben wir eine so sonnige und lebensvolle Allegorie wie Lucians Philosophenversteigerung; am Dienstag eine orientalische Erzählung, so reich gefärbt wie Scheherzada's Märchen; am Mittwoch einen mit La Bruyere's Meisterschaft geschilderten Charakter; am Donnerstag eine den besten Partieen im Vikar von Wakefield gleichkommende Szene aus dem täglichen Leben . . . .“

Diese Inhaltsangabe Macaulay's vom englischen Zuschauer paßt, was die behandelten Gegenstände betrifft, so ziemlich auf Gozzi's Beobachter; aber in der Ausführung steht der Venetianer dem Engländer weit nach. Man kann Addison's Zeitschrift noch jetzt mit Genuß lesen, manches aus ihr lernen, aber bei der italienischen Nachahmung schläft selbst das Pflichtgefühl des Litterarhistorikers ein. Besonders vermißt man beim Osservatore die Abwechslung, welche die verschiedenen, teils wirklichen, teils fingierten Mitarbeiter dem Spektator geben. Es ist fast immer Gozzi, der spricht und dadurch langweilig wird. Er will unterhalten und belehren, kehrt aber das letztere Bestreben zu sehr hervor und ermüdet den Leser mit seiner aufdringlichen Moral,

mit seinen ewigen Allegorien und einförmigen Dialogen, in denen die verschiedenen Redner nicht scharf genug charakterisiert sind. Doch findet sich darin auch manches Gute, manche richtige Kritik, so z. B. die Dialoge zwischen Charon und Merkur, zwischen Aristophanes und Petrarca und die Bemerkungen über Dante, obwohl die Stellung Petrarca's zu Dante nicht richtig dargestellt ist, sowie die Schilderung des wirklichen, mühseligen Lebens der Landleute im Gegensatz zu den rosigen Schilderungen der Schäferdichtungen.

Ein Jahr vor dem Osservatore hatte Gozzi zwei andere Zeitschriften, die ersten dieser Gattung in Italien, herausgegeben, in denen dessen Inhalt in der Weise geteilt erscheint, daß die Gazzetta veneta, von der 1760 103 Nummern erschienen sind, die kleinen, kulturgeschichtlich wertvollen Mitteilungen aus dem täglichen Leben Venedigs, in der Art der Lokalchronik moderner Zeitungen, Theater- und Bücherkritiken, sowie Anekdoten, Ankündigungen und Empfehlungen von Toiletteartikeln u. dergl. enthält; das schwere Geschütz der langweiligen allegorischen Erzählungen, moralischen und belehrenden Abhandlungen bildet den Inhalt des einmal wöchentlich erscheinenden Mondo morale mit dem Nebentitel Conversazioni della congrega de' pellegrini, in dem auch die Uebersetzung von Klopstocks Tod Adams eingeschaltet ist. Der moderne Leser, der aus der Gazzetta manches Interessante aus dem venetianischen Leben erfahren, beim Osservatore sich noch mit Gähnen forthelfen konnte, muß in der „Moralischen Welt" in den tiefsten Schlaf versinken. Und Gozzi hatte doch viel Geist und Beobachtungsgabe; er lebte in der bunten glänzenden Welt Venedigs, in der lebensfrohen Lagunenstadt, die Goldoni den Stoff zu seinen frischen, lustigen Volksstücken gab. Aber Gozzi geht in das Spielhaus, um Moral zu predigen, mischt sich in das Maskengewühl, um tiefsinnige Betrachtungen anzustellen. Wenn er im Begriffe scheint, laut aufzulachen, wird er plötzlich ernst und gemessen, zieht die Stirn in Falten und seufzt über die Verdorbenheit der Welt oder trägt eine moralische Lehre vor.

Seine zerrütteten Vermögensverhältnisse und die Familiensorgen erklären wohl zum Teil diesen Ernst; aber es hat noch ärmere Schriftsteller gegeben, die recht lustig zu schreiben und den Leser zum Lachen zu bringen wußten. Bei ihm kam noch etwas Anderes hinzu: Er war ein heruntergekommener, armer venetianischer Edelmann; er gehörte nicht, wie Goldoni oder Parini, dem anspruchlosen, von Standespflichten freien, an seine Unterthanstellung gewöhnten Bürgerstande an, aber auch nicht der reichen regierenden Adelsclique. Sein Vater stammte aus der kleinen Provinzaristokratie, die Mutter, eine Tiepolo, aus einer Dogenfamilie. So stand der Sohn zwischen zwei Ständen, ohne einem ganz zu gehören, mit dem Noblesse oblige belastet, aber ohne Anteil an der Regierung. Die Ansprüche der Mutter und die Indolenz des Vaters hatten sich auf den Sohn vererbt. Sich aus den pekuniären Bedrängnissen herauszuarbeiten, hatte er nicht genug Geschick und Energie, und mancherlei Enttäuschungen entmutigten ihn noch mehr. Wie er sein Schicksal für unabänderlich hielt, so scheint er auch alles im Staate Existierende für recht, gut und vernünftig gehalten zu haben. Zur Zeit, als überall der junge Adel Reformen verlangte, zur Zeit der Verri, Beccaria und Filangieri hatte Gozzi an den verrotteten Zuständen der Republik nichts auszusetzen, trat aber auch nicht mit dem Eifer seines Bruders Karl für alles Alte und Hergebrachte, nicht mit dessen Haß gegen alle Neuerer auf. Er übersetzte massenhaft aus dem Französischen, seine Bildung beruhte, abgesehen von der aus der Schule mitgebrachten Kenntnis der lateinischen, fast ganz auf der französischen Litteratur; aber er war durchaus kein Gallomane, kein Jünger der französischen Aufklärer. Er warnte vor der schädlichen Lektüre von Bayle's Dictionnaire, tadelte scharf dessen Charakter, aber die spätern französischen Freigeister erwähnt er nur äußerst selten und nur ganz flüchtig, vermeidet eingehende Diskussion.

Er ist Zeit seines Lebens nicht aus dem Gebiet der Republik herausgekommen, ja nicht weiter als nach Padua und

Friaul gelangt, und von politischen und ökonomischen Verhältnissen anderer Länder scheint er sehr wenig gewußt, sich noch weniger um sie gekümmert zu haben. Er war ein durchaus unpolitischer, friedlicher Unterthan, wie sich ihn jede absolute Regierung wünschen möchte und hat in seinen sonst keiner Erwähnung werten Schauspielen, mit fast kindischer Naivetät in Verwicklung und Lösung, „Marco Polo“ und „Isaccio“, Regierung und Volk Venedigs patriotisch verherrlicht. Er blieb stets ein gehorsamer und passiver Unterthan in tiefer Devotion vor Höherstehenden, sie in Gedichten und Reden lobpreisend, um kargen Lohn für sie arbeitend. So fehlt seinen Werken das lebhafte politische oder soziale Pulsieren, das polemische Feuer, welches uns so viele litterarisch minderwertige Werke interessant macht.

Eine ebenso inoffensive unparteiische Stellung nahm er auch in litterarischen Fragen ein. Er tadelt wohl in manchen seiner Sermoni die schlechten Dichter, wehrt sich gegen seine Kritiker, klagt, daß die Musen Italien verlassen und in das beeiste Deutschland (In gelate nevosi alpi tedesche) entfliehen, aber er greift nie bestimmte Personen an, geht in keine Details ein und bleibt stets gemessen, höflich und vornehm. Selbst für seinen Bruder Karl nimmt er nicht Partei in dessen Kampf gegen Goldoni und Chiari. Er giebt wohl in der Gazzetta nach der ersten Aufführung der „Drei Pomeranzen“ eine ausführliche Erklärung ihrer Allegorie, bringt aber darin auch wohlwollende Artikel für Goldoni und lobt sehr dessen „Rusteghi“. Weniger freundlich gesinnt zeigt er sich gegen Chiari, den er mehrmals tadelt und in einem Sonett verspottet. Aber er nimmt auch dessen Entgegnung und Verteidigung in sein Blatt auf und zeigt keine Gehässigkeit gegen ihn.

Er ist weder Arkadier noch Moderner, legt nicht wie die geistlosen Lyriker das Hauptgewicht auf die Form, vernachlässigt sie aber nicht dem Inhalt zulieb, wie Verri und seine Genossen. Seine Prosa ist stets korrekt, leichtflüssig und klar, nicht von kalter, klassischer Eleganz, aber auch ohne besondere Wärme.

Warm ward er nur, als Bettinelli in seinen Virgilianischen Briefen den von ihm hochbewunderten, Homer gleichgestellten Dante angriff, und unter den Streitschriften gegen Bettinelli galt damals (1758) die seinige als die beste. Er legt darin die Verteidigung Dante's Virgil selbst und andern antiken Dichtern in den Mund, über deren Gespräche er sich von Doni aus dem Elysium berichten läßt, und fügt eine Abhandlung über Dante unter dem Namen des Trifone Gabriello, sowie eine allegorische Erzählung unter Aristophanes' Namen hinzu. Die Aufgabe Bettinelli zu widerlegen war nicht besonders schwer und Gozzi konnte sich ihrer ohne genauere Kenntnis Dante's und seiner Zeit recht gut entledigen; aber er hat gar zu viel Ueberflüssiges, nicht zur Sache Gehöriges hinzugefügt und den anmaßlichen Jesuiten zu gelind behandelt. Auch ist er in der Verehrung Dante's nicht konsequent geblieben.

Gozzi's Philosophie ist eine hausbackene, von gesundem Menschenverstande zeugende, geht aber nie über diesen hinaus, vermeidet jede Berührung mit Metaphysischem. Seine Menschenkenntnis ist umfassend, aber nicht in die Tiefe gehend. Mit einem Worte: er ist das personifizierte juste milieu.

Recht anspruchslos und wenig interessant sind seine zwanzig Novellen, meistens ältern, orientalischen Quellen mit moralischer Tendenz nacherzählt. Sie sind alle, wegen ihres anständigen Inhalts und der einfach schönen Sprache, zur Lektüre für die Jugend besonders geeignet. Seine Lyrik, besonders die heitere und komische, ist in Quantität viel bedeutender, als in Qualität. Er dichtete Liebesgedichte als schwacher Nachahmer Petrarca's, eine Menge, mitunter recht umfangreicher Gelegenheitsgedichte, ernste und lustige, weltliche und religiöse, wie man sie eben brauchte; manchmal, wie in dem bei Erwählung des Aurelio Rezzonico zum Prokurator von San Marco gedichteten „Triumph der Demut," Religiosität mit serviler Schmeichelei für die Familie des vornehmen Gönners verbindend.

Wenig Witz und meistens sehr niedrige Komik enthalten

seine prosaischen in der Akademie der Granelleschi gehaltenen Vorträge (Cicalate). Diese von den beiden Gozzi 1747 gegründete, aus zum Teil vornehmen, wohlhabenden und gebildeten jungen Leuten bestehende Gesellschaft hatte ursprünglich nur ihre eigene Unterhaltung und die Verspottung des zum Präsidenten gewählten halbverrückten Dichterlings Sacchellari zum Zweck, suchte aber dann auch für Reinhaltung der Sprache von Gallicismen zu wirken; nur fehlte es den Akademikern leider dazu an feinerem Sprachgefühl und Takt. Sie verbanden den löblichen Zweck mit allerlei rohem, niedrig komischem Beiwerk, wie es schon die obscöne Nebenbedeutung des Namens ihrer Akademie erwarten ließ und maßten sich, durch ihre auf dreißig gestiegene Mitgliederzahl kühn gemacht, eine Art litterarischen Richteramts an.

Carlo Gozzi war in dieser Gesellschaft so recht in seinem Element, aber Gasparo's Komik macht fast immer den Eindruck, daß sie ihm nicht von Herzen gehe, und man kann sie manchmal schon als Galgenhumor bezeichnen. Sowohl in seinen Gedichten als in seinen scherzhaften Briefen verzieht sich der lächelnde Mund oft zu einer traurigen Grimasse und hinter der heitern Maske erscheint das wahre traurige Antlitz des von Nahrungs- und Familiensorgen bedrückten, später von Krankheit geplagten Mannes. Man merkt, daß ihm das Weinen näher steht als das Lachen. Deshalb gelingen ihm auch ernste Gedichte besser und er wirkt, wie z. B. in den vier Gesängen auf den Tod Antonio Sforza's, sehr rührend.

Das beste, wirklich poetische Werk Gasparo's haben wir aber in seinen achtzehn, den horazischen Satiren nachgeahmten, teils elegischen, teils satirischen Episteln in Versi sciolti, die er nach dem Vorgange Chiabrera's Sermoni nannte. Von diesen sind jedoch die eigentlich satirischen, wie z. B. die gegen die geschmacklosen Modeprediger, gegen seine Kritiker, gegen die schlechten Dichter, über die Mode in der Frauentracht u. A. von geringerem Wert und ohne charakteristisches Gepräge. Seine Schilderung eines jungen Modeherrn, in der ersten Epistel, ist

ziemlich prosaisch und läßt sich mit Parini's, übrigens auch viel umfangreicherem, „Tag" gar nicht vergleichen, obwohl sich einige hübsche Züge aus dem venetianischen Leben darin finden. Viel besser ist die neunte Epistel auf die Bürgerfrauen, welche den Villeggiaturenluxus der vornehmen Damen nachahmen. Besonders hübsch ist die darin eingeschaltete Beschreibung der Fahrt auf der Brenta. Gozzi zeigt sich hier und in manchen andern seiner Episteln, wie so viele Satiriker, als laudator temporis acti. Aber diese melancholischen Vergleiche mit einer besseren Vergangenheit gestalten sich zu empfindungsvollen rührenden Bildern, wenn er, wie in der 17. und 18. Epistel, aus den Allgemeinheiten heraustritt und, die Leiden des Alters schildernd, sehnsüchtige Rückblicke auf seine glückliche Jugend, auf die unwiederbringliche Gesundheit und Kraft jener Zeit wirft.

Und noch ergreifender wirkt er, wo er ganz subjektiv wird, seine eigene traurige Lage, seine Enttäuschungen, seine Not und Armut schildert. Fehlen ihm die Anschaulichkeit und Plastik Parini's, so fehlt ihm auch dessen oft kalte, schneidende Ironie und überragt er ihn an echtem Gefühl. Seine aus dem Herzen geschöpften Klagen werden manchmal zu herzreißenden Schmerzensschreien und erregen unser Mitleid viel stärker, als manche Dichtungen viel bewunderter Pessimisten. Wehmutsvoll und mit innig kindlicher Liebe entschuldigt er in der Epistel an Pietro Zeno den Leichtsinn seines Vaters, der die Armut der Familie verschuldet hat; enttäuscht und resigniert beneidet er in der an Cosimo Mei den Handwerker, der nach gethaner Arbeit die Ruhe des Abends froh genießen kann. Noch mit einiger Hoffnung wendet er sich in den zwei schönsten seiner Episteln, an Marco Foscarini und an Bartolommeo Vitturi, mit Bitten um eine Professur und um Unterstützung zur Herausgabe eines größern Werks. Wie rührend schildert er da, wie die Poesie, die ihm in der Jugend Genuß und Unterhaltung war, ihm jetzt dazu dienen muß, seiner Familie Brot zu verschaffen, wie er ohne Ruhe und Rast arbeiten, sein Gehirn zermartern muß, um habsüchtigen

Buchhändlern für elenden Lohn Tag für Tag sein Arbeitspensum zu liefern. „Wie die arme Greisin in schlaflosen Nächten den Faden von der Spindel zieht, um etwas für den Sonntag zu erwerben, so muß er Faser für Faser sein Gehirn verbrauchen.“ Man erinnert sich hier an Thomas Hoods berühmtes Lied vom Hemd mit dem unaufhörlichen „work, work, work“. Aber es handelt sich hier nicht um das von einem Dichter geschilderte Leid einer armen Handarbeiterin, sondern um das eigene Leid des Dichters, des hochbegabten Geistesarbeiters, und dies verzehnfacht den rührenden Eindruck. Er hat nur noch den einen Wunsch in der väterlichen Gruft zu ruhen, in den Armen des toten Vaters das Ende aller irdischen Qual zu finden.

Fra' miei pochi beni
Sol uno è quel che a me pace promette
E ricchezza sicura. Io di te parlo,
Rigido sasso, in cui scolpito è il nome
Infelice de'miei; te sol rimiro
Con fiso sguardo, e desioso piango
Che per me tu non t'apri. Oh padre, oh padre!
Qui ten giaci quieto, e non soccorri
Il desolato figlio, e non lo vedi
Com'ei s'affligge e si martira? Oh braccia
Paterne, a me v'aprite e mi accogliete
Alfin tra voi, chè tal quiete è a tempo.

. . . .

Non è picciolo male ad oncia ad oncia
Metter l'alma in bilance, ed il cervello
Vendere a dramme; e peggior mal è ancora,
Ch'a minor prezzo l'anima e il cervello
Vendansi, che di bue carne o di ciacco.
Oh mio dolore! oh mia vergogna eterna!

Die Sprache der Sermoni ist dem Inhalt angemessen, einfach, rein toscanisch, von schöner Klarheit und sanfter Tonart. Erreicht auch sein Blankvers nicht die Eleganz des parinischen, so macht er umsomehr den Eindruck des Natürlichen, Ungekünstelten. Merkwürdigerweise ist gerade die Epistel an

Martinelli, in der er lehrt, wie man ein Dichter werden kann, in recht holperiger, schwerfälliger Sprache geschrieben.

Parini.

Vier Monate später als Lessing, am 22. Mai 1729, wurde Giuseppe Parini in der nur 800 Einwohner zählenden Ortschaft Bosisio, vier Meilen nördlich von Mailand geboren. Sein Vater, der früher einen kleinen Seidenhandel betrieben hatte, war in seinen Vermögensverhältnissen etwas heruntergekommen und lebte von dem Ertrage seines kleinen Grundbesitzes. Die Familie war aber nicht so arm, wie sie Parini später gern zu schildern pflegte und ließ daher den Sohn, der früh seine guten Anlagen zeigte, nicht verbauern. Er wurde schon im Alter von neun Jahren nach Mailand geschickt, wo er das von den Barnabiten geleitete Gymnasium besuchte, dann ohne besondere Neigung Theologie studierte und in den geistlichen Stand trat. Da er von dem Erbe seines inzwischen verstorbenen Vaters die Mutter und drei Schwestern zu erhalten hatte, mußte er, um etwas zu verdienen, den Abschreiber bei einem Advokaten machen. Erst 1754, als ihm einige kleine Erbschaften zufielen und er zum Presbyter geweiht wurde, konnte er, der drückendsten Nahrungssorgen enthoben, sich ungestört den Studien und der Dichtkunst widmen. Durch mehrere Jahre erteilte er auch Unterricht im gräflich Serbellonischen Hause. Inzwischen war 1752 eine kleine Sammlung seiner Gedichte unter dem Pseudonym Ripano Eupilino erschienen, die ihm Aufnahme in die Akademie der Trasformati, den Zutritt zu den litterarischen Kreisen und zur vornehmen Gesellschaft Mailands verschaffte. Aus jener Zeit existiert ein Bettelgedicht von ihm an den Kanonikus Agudio, das mir aber nicht ernst gemeint oder nur die übertriebene Schilderung einer augenblicklichen Verlegenheit zu sein scheint. Mit seiner Armut muß es doch nicht so arg gewesen sein, wenn er Salons besuchte, ein beliebter unterhaltender Gesellschafter war, den Frauen hold und von ihnen gern gesehen.

Freilich, die vornehmen Damen und Herren, mit denen er an einem Tische saß, bei deren Abendgesellschaften der stattliche Priester mit dem wegen eines lahmen Beins langsamen schleppenden Gange, der Huldigungsgedichte für vornehme Leute, hie und da etwas schlüpfrige Liebesgedichte oder derb realistische Terzinen im Genre Berni's dichtete, sich so mild und sanft benahm, ahnten wohl nicht, daß sie einen Feind und Spion unter sich hatten, einen strengen Zensor und Ankläger, der ihr ganzes Gehaben, ihre Lebensweise und ihre Konversation nur beobachtete und studierte, um sie dann vor aller Welt lächerlich zu machen, als Anwalt des bedrückten und ausgebeuteten Volkes sie des Müßiggangs, des lächerlichen Adelsstolzes, der Verschwendung und Sittenlosigkeit anzuklagen.

Der katholische Abate aus Bosisio hatte auch etwas von dem streitbaren Geiste seines Altersgenossen, des Pastorssohns aus Kamenz, und seine litterarischen Fehden mit dem Pater Bandiera und dem Barnabiten Pater Branda trugen nur dazu bei, ihn bekannter zu machen, die Lacher auf seine Seite zu ziehen. In dem Kampfe gegen Branda, der sein Lehrer gewesen war, ging er mit in diesem Falle besonders tadelnswerter Hitze vor, aber es geschah in Verteidigung des mailänder Dialekts und der von Branda den Toscanern gegenüber herabgesetzten Lombarden, und dies machte ihn bei der Gesellschaft der lombardischen Hauptstadt populär. Und diese Popularität, ja selbst die Gunst des Adels, verlor er nicht, als 1763 der erste und 1765 der zweite Teil (Morgen und Mittag) seines „Giorno“, der schärfsten Satire auf diesen Adel erschien, anonym zwar, aber ohne, daß der Verfasser lange verborgen blieb. Und bei der österreichischen Regierung hat ihm dies noch weniger geschadet. Sie wußte den geistvollen und kenntnisreichen Schriftsteller zu schätzen, und daß er mit seiner Satire den müßigen, genußsüchtigen Adel etwas aufrüttelte und an seine Pflichten mahnte, scheint ihr ganz willkommen gewesen sein. Das offiziöse Regierungsblatt hat gleich beim Erscheinen

des „Morgens“ ihn sehr gelobt und den Wunsch geäußert, der Dichter möchte sein Werk fortsetzen, durch Verspottung zur Besserung der schlechten Sitten beitragen, die gerade bei jenen vornehmen und reichen Klassen herrschen, die als gute Christen und nützliche Staatsbürger andern als nachzuahmendes Beispiel dienen sollten. Der bevollmächtigte Minister (Gouverneur) Graf Firmian, betraute dann (1770) Parini mit der Redaktion dieser Zeitung, die er aber nur kurze Zeit behielt. Aber schon ein Jahr vorher war er zum Professor der Litteratur an der palatinischen Schule ernannt worden, einige Jahre später ward er zum Professor der Rhetorik am Gymnasium der Brera und an der Kunstakademie, 1776 zum Mitgliede der Patriotischen Gesellschaft ernannt. Die Professur hat er bis zu seinem Tode bekleidet und der Regierung sich dankbar bezeugt. Er pries in Reden und Gedichten die Kaiserin und ihre Familie und hat zur Verheiratung des Erzherzogs Ferdinand (1771) im Auftrage des Grafen Firmian das Festspiel Ascanio in Alba gedichtet. Warum er die ihm von der patriotischen Gesellschaft aufgetragene Trauerrede auf den Tod der Kaiserin Maria Theresia nicht geschrieben hat, ob er, weil er sie nicht schreiben wollte Krankheit vorschützte oder wirklich krank war, darüber streiten noch seine Biographen. Jedenfalls hat man es ihm am Hofe nicht übel genommen: Kaiser Leopold II. hat seinen Gehalt erhöht und ihn zum Präfekten der Brera ernannt. An den um diese Zeit beginnenden revolutionären Bewegungen in Frankreich nahm der demokratisch gesinnte Parini lebhaftes Interesse und wurde daher nach der Invasion der Lombardei durch die Franzosen (1796) zum Mitglied des von Napoleon eingesetzten Munizipalrats ernannt. Obwohl er das Amt sehr ungern angenommen hat, beteiligte er sich doch sehr eifrig an den Verhandlungen und an der Leitung der städtischen Angelegenheiten und suchte stets in mäßigendem tolerantem Geiste zu wirken. Dies scheint aber den extremen Elementen und den eigentlichen Machthabern nicht recht gewesen zu sein, denn

schon nach wenigen Wochen wurde er mit noch einigen Räten abgesetzt. Er war, wie sein Kollege Verri sagte, zu ehrlich und zu fest gegen civium ardor prava jubentem. Er kehrte nun zu seiner für kurze Zeit verlassenen Professur zurück, erlebte noch die Rückkehr der Oesterreicher, auf deren Sieg über die Franzosen er ein Sonett dichtete und starb am 15. August 1799.

Wie der junge, vornehme Lebemann von Parini in seinem verschiedenartigen Müssiggang je nach der Tageszeit geschildert wird, so erscheint uns auch der Dichter, bei aller Einheit seiner Persönlichkeit, doch in verschiedenartiger Thätigkeit in den drei Epochen seines Lebens, als Jüngling, Mann und Greis.

Der junge Parini, etwa bis zu seinem fünfundzwanzigsten Jahre, unterscheidet sich noch gar nicht von seinen dichtenden Zeitgenossen. Er steckt nicht halb, wie Manche sagten, sondern noch ganz in der alten Manier. Seine Lieder sind bald sanft arkadisch, bald etwas kecker anakreontisch, die humoristischen im Genre Berni's, mitunter ein wenig lasciv oder von ekelhaft schmutziger Realistik; aber manches nicht ohne Witz, der Vers manchmal schon recht glatt und wohlklingend. Vieles ist alten Dichtern nachgeahmt, in Allem von Originalität kaum eine Spur.

Der alte Parini ist eine verbesserte und veredelte Ausgabe des jungen. Er dichtet noch immer Liebes- und Trinklieder, besingt Hochzeiten und Nonneneinkleidungen, Bischofskonsekrationen und Papstwahlen und ist noch von den klassischen Dichtern stark abhängig. Das vielgerühmte 1778 geschriebene Trinklied, das Beranger in La vieillesse nachgeahmt haben soll, ist doch nur, wie Novati (Giorn. stor. della lett. ital. I. 125) gezeigt hat, die Nachahmung eines pseudoanakreontischen Liedes. Ein von Carducci zitierter Italiener aus dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts hat dieses Trinklied mit Schillers „Idealen“ verglichen und diesen, wie nicht anders zu erwarten war, die Palme zuerkannt. Aber uns Deutschen scheinen die beiden Lieder Parini's und Beranger's, in denen von zum Dienste der Venus untauglichen Alten, vom Tröster Bacchus

und der Freundschaft gesungen wird, kaum einen Vergleich mit Schiller's erhabenem, gedankenschwerem Gedicht zu verdienen. Parini ist mitunter noch ziemlich lüstern, so besonders in der vielgerühmten, von Foscolo für seine beste gehaltenen, im Alter von 64 Jahren gedichteten Ode „Die Botschaft" (an Gräfin Maria Castelbarco). Und selbst wo er mit pathetischer Entrüstung die obscönen Dichtungen Casti's nebst ihrem Dichter verdammt (im Sonett Un prete brutto, vecchio e puzzolente) wird der moralische Tadler selbst höchst unanständig. Aber gerade der rührende, melancholische Schluß der „Botschaft" ist von großer Schönheit und hohem sittlichen Ernst.

Erprobte Lebensweisheit finden wir in mehreren seiner Oden. In der gegen höfische Schmeichler gerichteten La impostura erkennen wir den Dichter des „Tages" wieder und in Il bisogno (Die Not) nimmt er sich mit edler Humanität der Unglücklichen an, die von bitterer Not getrieben, sich an fremdem Eigentum vergreifen. Wir können daher den etwas hochmütigen, selbstbewußten Ton seiner Ode an die Muse nicht ganz unberechtigt finden.

Parini soll ein großer Freund des Landlebens gewesen sein, aber von einem intimern Verhältnis zur Natur ist in seinen Gedichten wenig wahrzunehmen. Seine landschaftlichen Schilderungen sehen wie die eines Städters aus, der sich nach dem Landleben sehnt. Doch ist es für seine Zeit bemerkenswert, daß er auch für die Schönheit der wilden und furchtbaren Natur, einiges Verständnis hatte. Am meisten unterscheidet sich der alte Parini von dem jungen in der Form, in der meisterhaften Handhabung der verschiedensten Versarten, von den leichtbeschwingten Vierzeilern des „Trinklied" (Brindisi) bis zu den majestätischen Versen der Ode auf die Pockenimpfung. Aber den Gipfel der Verskunst hat er, wie überhaupt den seiner ganzen Dichtkunst, in dem Hauptwerke seines Mannesalters, dem Giorno erreicht.

Wie Fr. Reina, sein Schüler und Biograph, berichtet, hat

Parini selbst gesagt, er habe die Kunst des verso sciolto von Martelli's Drama Femia gelernt. Ueber diese seine Abhängigkeit vom ältern Dichter ist von italienischen Kritikern viel gestritten worden, aber so viel ist jedenfalls sicher, daß er seinen Vorgänger weit übertroffen hat, und, was die Harmonie von Inhalt und Form betrifft, kaum von einem seiner Nachfolger übertroffen wurde. Wohlweislich hat er für seinen „Tag“ sich weder der Terzine noch der achtzeiligen Stanze, wie manche ältere italienische Satiriker, bedient, sondern des größere Beweglichkeit gestattenden Blankverses. Geschickt hat er aber auch die Klippe der Einförmigkeit vermieden, durch passende Auswahl der Worte, entsprechende Stellung des Accents reiche Mannigfaltigkeit hineingebracht. Störend wirken manchmal nur die zu kühnen, den römischen Dichtern nachgeahmten, oft ganz unnötigen Inversionen, sowie der besonders im „Morgen“ allzuhäufige, ja verschwenderische Gebrauch der mythologischen Terminologie und eine mit dem modernen Inhalt kontrastierende Vorliebe für allegorische Schilderungen. Treibt er es auch in ersterer Beziehung nicht so arg wie Savioli, so kommen doch in den ersten sechshundert Versen des Mattino anderthalb Dutzend heidnischer Götter nebst verschiedenen Furien, Amoretten u. s. w. vor, und selbst den von Isis wiedergefundenen Phallus vergißt der fromme Abate nicht. Manchmal tragen freilich die Inversionen auch zur Schönheit des Verses und besonders dort, wo durch sie das wichtigste Wort an die Spitze des Verses gebracht wird, zur Verstärkung des Eindrucks bei. Seine Verse sind stets am rechten Orte glatt und zierlich oder volltönend und majestätisch. Manchmal wird wieder durch den absichtlichen Gegensatz zwischen den hochtrabenden Worten, dem majestätisch dahinrollenden Verse und der Kleinheit und Nichtigkeit des Geschilderten die Wirkung der Ironie verstärkt.

Und Ironie, nur hie und da von einem sarkastischen Einfall unterbrochen, bildet den Hauptcharakter seiner Satire, die um so stärker wirkt, weil sie auf einen engen Kreis beschränkt

ist. Er verzettelt seine Tendenz nicht in einem langausgedehnten Epos, wie Forteguerri und Gozzi, er schimpft nicht roh polternd auf Krethi und Plethi wie Adimari und Menzini, wird aber auch nicht persönlich. Abgesehen von einigen allegorisierenden, etwas zopfigen und zu langen Episoden, unter denen sich aber auch die so schöne von der Entstehung der Ungleichheit unter den Menschen findet, beschränkt er sich auf die vornehme Gesellschaft Mailands seiner Zeit, und diese seziert er schonungslos, aber — mit der Miene tiefster Devotion vor den von „hochedlen Erzeugern“ abstammenden Herren und Damen. Er macht vor ihnen seine tiefste Verbeugung: „Fürchten Sie nichts, meine hohen Herrschaften“, scheint er seinen Patienten zu sagen, „es geschieht Ihnen nichts“, und schon schneidet er mit der größten Eleganz und Leichtigkeit tief ins Fleisch, daß das „tausendfach filtrierte erlauchte Blut“ weit herausspritzt und zeigt dann aller Welt, wo die Krankheit sitzt, welche Verheerungen sie in diesem Körper angerichtet hat: Da sitzt der Leichtsinn, da der Müssiggang, da die Verschwendung, da die Modenarrheit, da der lächerliche Hochmut, der Egoismus u. s. w.

Aber er zerlegt nicht alle Individuen dieser Gesellschaft. Aus der großen Zahl der vornehmen Nichtsthuer hat er sich einen jungen Adeligen herausgesucht, dessen Tagwerk vom Erwachen bis zum Schlafengehen, bei der Toilette, der Spazierfahrt, bei der Tafel und am Spieltisch er uns schildert. Um ihn und die von ihm verehrte „des Nächsten keusche Gattin“ (la pudica d'altrui sposa a te cara) gruppiert sich ungezwungen die ganze Gesellschaft und alles, was mit ihr zusammenhängt, von dem Friseur des Gräfleins und dem Schoßhündchen seiner Dame bis zur vornehmen Tischgesellschaft die, französische Manieren nachahmend, von Naturwissenschaft, Nationalökonomie und andern Dingen, von denen sie sehr wenig versteht, leichtfertig schwatzt.

Man hat Parini einerseits vorgeworfen, daß er Pope's Lockenraub und Boileau's Chorpult nachgeahmt habe, andererseits, daß er mit seiner Satire den Fürsten Alberigo Belgiojoso

speziell treffen wollte, ja sogar in dem später durch godi ersetzten gioisci (Mittag V. 339) eine Anspielung auf dessen Namen finden wollen. Was die komischen Epen des Engländers und des Franzosen betrifft, so hat Parini sie gewiß gekannt, und Zanella hat sogar (in der Nuova Antologia vom 1. Juli 1882) einzelne Verse des Giorno zitiert, die mit solchen des Lockenraubes auffallende Aehnlichkeit haben. Aber die Aehnlichkeit scheint zum Teil auch daher zu stammen, daß beide Dichter die vornehme Gesellschaft ihrer Zeit schilderten und manche lächerliche Seiten der englischen sich noch ein Menschenalter später bei der italienischen fanden. Eher könnte man Carducci zustimmen, der, wenigstens in der Einteilung des Gedichts nach Tageszeiten, eine Nachahmung der lateinischen Satire des Jesuiten Lucchesini aus dem Ende des 17. Jahrhunderts vermutet. Und zu der Gegenüberstellung der Sitten des Adels der Vergangenheit und der Gegenwart mag ihm eine ähnliche Parallele im Eingang von Roberti's Satire La moda (von 1746) die Idee gegeben haben, wie er ja auch seinen „Morgen" der Göttin Mode widmete. In dem vornehmen Müssiggänger des Giorno mögen sich vielleicht Züge des Fürsten Belgiojoso finden, aber bei besserer Personenkenntnis oder sorgfältigerm Suchen würde man wohl auch die Züge anderer vornehmer Herren finden, weil es eben die jener Zeit und Gesellschaftsklasse sind. Der hohe Wert von Parini's Satire liegt ja eben darin, daß er genau beobachtete und treu und anschaulich schilderte. Freilich hat er nicht einfach kopiert, sondern auch seinen künstlerischen und ethischen Zwecken gemäß gruppiert, Licht und Schatten verteilt und mitunter wohl auch die Farben etwas zu dick aufgetragen. Wir brauchen gar nicht erst Cantù's Verteidigung der Mailänder in seinem L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato zu lesen, um zu wissen, daß der dortige Adel besser war als er im „Tag" geschildert wird, denn das Uebertreiben, das mitunter etwas grellere Malen gehört eben zum Charakter der Satire, wenn auch Parini in

dieser Beziehung mäßiger und wahrheitsgetreuer gewesen ist als manche andere Satiriker. Andererseits erschien ihm auch manches, wie z. B. das Interesse für Industrie und Naturwissenschaft, der feinere Luxus, die Empfänglichkeit für die von Frankreich kommende Aufklärung und dergl. tadelnswert und schädlich, während wir es anders und besser beurteilen. Geht er doch in der Ode „Der Sturm" beinahe so weit, die ganze Schiffahrt zu verdammen.

Es scheint ein Widerspruch zu sein, wenn wir die Feindschaft Parini's gegen die französische Aufklärung mit stark demokratischer Gesinnung verbunden sehen, ist es aber nicht. Die französischen Aufklärer und Fortschrittsmänner jener Zeit, mit Ausnahme Rousseau's, wendeten sich mit ihren Ideen und Vorschlägen an die vornehmen Klassen, von ihnen allein und für sie erwarteten und verlangten sie Fortschritt und Verbesserung, das „gemeine Volk" zählte bei ihnen fast gar nicht. Es sollte wohl manches geschehen zum Besten des Volkes, aber nicht durch das Volk. Auf diesem Standpunkte standen auch die meisten ihrer italienischen Jünger. Demokratische Gesinnung fand sich nur bei einigen aus dem Volke stammenden Geistlichen, mit Klerikalismus stark gemischt bei Ortes und Spedalieri, reiner bei Parini. Für diese waren die Voltaire und Montesquieu, die Verri und Beccaria Aristokraten im Sinne der Sansculotten.

In seiner Bekämpfung alles Französischen ist Parini geistesverwandt mit Karl Gozzi und dem Alfieri der neunziger Jahre, aber er ist kein Republikaner wie der junge Alfieri oder wie der Abate Casti. Er hat mit seinen Angriffen sich nie an die Monarchen herangewagt, sie vielmehr stets mit dem größten Respekt behandelt. Er gehörte aber auch nicht zu den Verehrern des aufgeklärten Absolutismus. Sein Ideal scheint eher das demokratische Kaisertum gewesen zu sein. Wie Voltaire und seine Genossen in den Monarchen die besten Alliierten gegen den Klerus sahen, so er den gegen die Aristokratie. Seine ganze Satire durchdringt der Grimm des Unterdrückten

gegen die Bedrücker, des armen Hauslehrers gegen seine mit Hochmut auf ihn herabsehenden Brotherren, gegen die hochgeborene Dame, der das Wohl ihres Schoßhündchens wichtiger ist als das Leben ihres alten, treuen Dieners, den sie erbarmungslos fortjagt, mag er auch mit seiner Familie verhungern. (Meriggio. V. 685 ff.). Wiederholt stellt er den schwer arbeitenden, nichts genießenden, mißhandelten, um den Lohn seines Schweißes gebrachten Bürger oder Bauer dem schwelgenden, müssig gehenden Edelmann gegenüber und erinnert an die ursprüngliche Gleichheit aller Menschen, die mit gleichen Kräften und Sinnen begabt, dieselben Bedürfnisse und dieselben Genüsse hatten, da man die Worte Adel und Plebs noch nicht kannte. Seine Verse erinnern da an die, mit denen Shylock die gleiche Natur von Jude und Christ schildert; und ähnlich drückte sich Parini selbst in dem wahrscheinlich vor dem Giorno geschriebenen Dialog in Prosa „Vom Adel" aus. Mit Swiftschem Cynismus schildert er darin wie nach dem Tode Plebejer und Aristokrat in gleicher Weise faulen und von den Würmern gefressen werden. Mit Schimpf und Schande überschüttet hier der plebejische Leichnam den adeligen, zählt ihm vor, wieviel Unwissende, Dummköpfe, Lügner, Geizhälse, Undankbare, Rachsüchtige und sonstige Lasterhafte es unter dem Adel, wieviel Gebildete, Tapfere, Edelmütige, Gute und Großmütige es unter dem Volke gebe. Und wenn der Leichnam des Plebejers erzählt, wie die Diener und Hausleute sich im Stillen über die Dummheiten ihrer adeligen Herren lustig machen, mag er wohl aus Parini's eigener Erfahrung sprechen. Noch schlimmer ergeht es dem Adeligen in seiner Verteidigung, wo er sich auf die Verdienste seiner Ahnen beruft, da Parini ihm hier Worte in den Mund legt, welche nur Haß und Verachtung dieser Ahnen, der Raubritter und Leuteschinder erregen können.

In Giorno stellt er mehrmals den schwächlichen adeligen Nichtsthuern seiner Zeit ihre kraftvollen, nimmer rastenden Ahnen gegenüber; aber, als ob er ihnen dieses Bischen Lob

nicht gönnte, schildert er uns gleich darnach die Grausamkeit, den Blutdurst und die Habsucht dieser Ahnen. Und wenn er dann das hungernde, ausgemergelte, in Lumpen gehüllte Volk einladet, sich am Geruche der köstlichen Speisen, welche die Aristokraten genießen, von ferne zu laben, aber es beileibe nicht zu wagen, mit seinem Elend und seinen Gebrechen der hochgeborenen Gesellschaft zu nahe zu kommen, da glaubt man schon den zur Plünderung der Paläste aufhetzenden Demagogen zu hören. Nur an einer Stelle (Morgen 1170 ff.) lobt er uneingeschränkt die Verdienste der tapfern und gelehrten Ahnen um Staat und Volk, und diese Stelle hat er erst 1791 hinzugedichtet, als er schon viel gemäßigter und adelsfreundlicher geworden war.

Die zwei letzten Teile des Giorno, der Abend und die Nacht, sind erst nach seinem Tode erschienen; denn er war nie mit seinen Arbeiten vollständig zufrieden, besserte und feilte unablässig sowohl an den bereits erschienenen als an den noch unveröffentlichten Teilen. Es fanden sich in seinem Nachlasse sieben verschiedene Versionen des Morgens, drei des Mittags, sieben der Nacht und viele Varianten zum Abend, so daß man weder mit Bestimmtheit sagen kann, welches die vom Dichter endgiltig angenommene Lesart ist, noch ob die zwei letzten Teile als vollendet zu betrachten sind. Diese sind auch den ersten gegenüber auffallend kurz und von geringerm poetischen Gehalt.

Wenn es richtig ist, daß Parini, wie er zur Zeit der cisalpinischen Republik gesagt haben soll, die letzten Teile deshalb nicht publizieren wollte, weil er es für ganz unritterlich hielt, den schon genug geschwächten und unschädlich gemachten Adel noch weiter zu tadeln und zu verspotten, so bleibt doch immer die lange Pause von 1766 bis 1796 unerklärt, besonders da er ja immerfort an seinem Werk weiter arbeitete und der „Abend“ schon im Herbst 1766 zum großen Teil geschrieben war. So mag denn die Erklärung dieser Zurückhaltung darin liegen, daß der Dichter mit seinen Erfolgen, mit seiner gesteigerten

gesellschaftlichen Stellung und der Besserung seiner materiellen Verhältnisse auch milder, mit der Gesellschaft, in der er verkehrte, zufriedener und zur Satire weniger geneigt ward. Der allgemein geachtete und verehrte Dichter, der wohlbesoldete Professor, der nur aus alter Gewohnheit in der so schönen Ode La caduta über seine Armut klagte, die ihm nicht gestatte eine Equipage zu benutzen, hatte nicht mehr den Proletarierzorn des armen Schreibers oder Hauslehrers auf den im Müßiggang schwelgenden Adel. Es fehlte ihm die indignatio, welche den Vers diktiert. Und etwas hatte ja auch seine Satire gefruchtet; die Reichen und Vornehmen scheinen ja etwas ernster geworden zu sein, etwas weniger Stoff zur Satire geboten zu haben.

Auch in seinen andern aus dieser Zeit stammenden Gedichten ist er nicht mehr der strenge Demokrat des Mattino und Meriggio, sondern ein recht höflicher, den Großen gegenüber beinahe serviler Dichter. Wie demütig und über die außerordentliche Herablassung des Kardinal Durini entzückt zeigt er sich nicht in der Diesen lobpreisenden Ode „Die Dankbarkeit"! Und in gleicher höfischer Manier drückt er sich in den Sonetten an Erzherzogin Beatrix und an Kaiser Joseph und im Festspiel Ascanio in Alba aus. Wie zahm er als Professor geworden ist, welchen Abscheu er vor rebellischen Gedanken des Volks äußerte, haben wir bereits oben (Erste Abt., Kap. IV, 9) gesehen.

Passeroni.

Ein gar sanfter und zahmer, aber unendlich geschwätziger Satiriker war Parini's älterer Freund Gian Carlo Passeroni. Im Jahre 1713 in der Grafschaft Nizza geboren, war er jung nach Mailand gekommen, wo er bei den Jesuiten Theologie studierte und sich mit Unterstützung eines Oheims und mit Unterrichterteilen fortbrachte. Zum Priester geweiht, trat er als Hauslehrer beim Marchese Lucini ein, ward einer der Erneuerer der Akademie der Trasformati, begleitete 1760 seinen inzwischen zum Monsignore gewordenen Zögling als Sekretär nach Rom

und bei dessen Nuntiatur nach Köln und kam 1767 nach Mailand zurück, wo er durch zwanzig Jahre, zuerst von einer Pension der Familie Lucini, dann der Regierung lebte. Im Jahre 1786 wurde die Zahlung der Pension eingestellt und er führte ein Jahrzehnt lang ein sehr kümmerliches Leben. Erst die republikanische Regierung begann wieder seine Pension auszuzahlen, von der er bis zu seinem am 26. Dezember 1803 erfolgten Tode sorgenlos lebte.

Passeroni hat wie Parini mit humoristischen Capitoli im Genre Berni's und Gelegenheitsgedichten begonnen, sein Hauptwerk aber, der Cicerone, das oft zusammen mit dem Parini's genannt wird und auch zur satirischen und moralisierenden Gattung gehört, bildet den vollkommensten Gegensatz zum Giorno. In Diesem die schärffste Präzision, große Sparsamkeit im Ausdruck, vornehmer tadelloser Blankvers, im Cicerone die nachlässige geschwätzige Oktave im Genre der ältern komischen Epen, ohne die Leichtigkeit und Grazie Ariosts. Sorgsam wählt Parini den Ausdruck, unermüdlich feilend und polierend, Passeroni schreibt alles was und wie es ihm einfällt, so lange Papier und Dinte reichen. Für Parini bildet ein Tag aus dem Leben seines Helden den Rahmen zu dem Bilde, und nur wenige nicht ganz dazu gehörige Episoden unterbrechen die Haupthandlung, Passeroni's Rahmen ist das ganze Leben Cicero's. Er nennt Pulci und Caporali, einen Dichter des ausgehenden 16. Jahrhunderts, als seine Muster; aber vorzüglich des letztern Lebensgeschichte des Maecenas nachahmend, erzählt er in humoristischer Weise das Leben Cicero's. Und dieses überladet er mit einer Menge von Abschweifungen und Episoden, die nicht die geringste Beziehung auf seinen Helden oder auf dessen Zeit haben, so daß das Epos fast den Eindruck einer Travestie einer Cicerobiographie macht: Er tadelt die Halbgebildeten, die mit erborgter Gelehrsamkeit Prunkenden und lobt den Tabak. Er schimpft auf die Demagogen und auf die Freßsucht der Lombarden, beklagt die Bereicherung und den Uebermut der

Opernsänger, während die Dichter darben. Er macht sich über die gegenseitigen Lobhudeleien der Schriftsteller, über die Kritiker, über die Schäferpoesie, über seine Leser und über sich selbst lustig. Den größten Raum widmet er aber den Frauen, deren Kokettерie, unanständige Kleidung, Empfangen von Männerbesuchen bei der Toilette und Lektüre unmoralischer Bücher er tadelt. Er spricht vom Heiraten, von der Sorge für gesunde Nachkommenschaft, von der Schwangerschaft, vom Korsett u. s. w. bis der Leser und, wie es scheint auch der Dichter, Cicero ganz vergißt.

Parini beschränkt sich auf eine Gesellschaftsklasse und diese schildert er mit unerbittlicher Strenge, aber ohne den Namen einer einzigen Person zu nennen, Passeroni spricht von der ganzen Welt und von noch vielem andern. Keine Untugend, keine Lächerlichkeit entgeht ihm, aber sein Tadel und sein Spott sind ziemlich harmlos, und wo er Namen lebender Personen nennt, ist es nur, um sie zu loben. Zur Satire Parini's verhält sich die Passeroni's wie der Fächerschlag, den eine Dame einem etwas unartigen aber gern gesehenen Verehrer versetzt, zu dem wuchtigsten Peitschenhiebe. Nur wo er auf die Mißbräuche der Justiz, auf die abscheulichen Gefängnisse und die lange Untersuchungshaft zu sprechen kommt, äußert er seine Entrüstung etwas lebhafter. Sonst tadelt und lobt er mit gleicher Bonhomie, manchmal das Lob mit ein wenig Tadel salzend, manchmal den Tadel mit viel Lob versüßend. Er preist in ziemlich prosaischer Weise das Landleben, schildert aber dabei auch die Fehler und Tücken der Bauern. An ein großes Geschimpfe auf die Frauen schließt er eine 70 Zeilen lange Lobrede auf Kaiserin Maria Theresia, „den Phönix aller Frauen mit der keine verglichen werden darf,“ an.

Der „Cicerone“ enthält nicht weniger als elftausend achtzeilige Stanzen, also 88000 Verse, das ist mehr als doppelt soviel als Ariosts Orlando, sechsmal soviel als die göttliche Komödie, beinahe zehnmal soviel als die Ilias. Und in diesem

Meer von Versen ein größtenteils langweiliger banausischer Inhalt. Es fehlt ja nicht an unterhaltenden Stellen, an drolligen Einfällen und Schilderungen, aber sie verlieren sich in dem endlosen seichten Gewässer, und wer hätte heutzutage Zeit, sie herauszufischen. Passeroni's Zeitgenossen hatten es insofern besser, als sein Werk sie nicht auf einmal überfiel. Sein Freund, Giuseppe Baretti, hatte es schon 1740, als eben begonnen, lobpreisend angekündigt, aber erst nach fünfzehn Jahren ist der erste Teil wirklich erschienen, der zweite folgte 1768, der dritte 1774, so daß der Enkel die vom Großvater begonnene Lektüre vollenden konnte.

Der erste Teil scheint vielen Beifall gefunden zu haben, wenn auch die hochgespannten Erwartungen nicht befriedigt wurden. Selbst Baretti, der überlaut Beifall klatschte, mußte doch schon einen gelinden Tadel über die manchmal zu niedrige Komik, die ungebührliche Länge, die Ueberladung mit nicht zur Sache gehörigem Hinzufügen. Und als dann die beiden andern Teile erschienen, fuhr er schon — diesmal freilich nur in einem Privatbriefe an Carcano — in seiner gewohnten heftigen Weise gegen die „läppischen, saftlosen, lahmen Verse" los, beklagte, daß sein Freund ein schönes Talent mißbrauche, nannte ihn und Carlo Gozzi Geschmacksverderber, die schwachen Dichtern mit dem schlechten Beispiele der Geschwätzigkeit und Flüchtigkeit vorangehen.

Der Cicerone ist manchmal mit Sterne's Tristram Shandy verglichen worden, und Passeroni selbst scheint, nach einer Stelle seines Epos, den Engländer für seinen Nachahmer gehalten zu haben. Aber die beiden Werke haben, auch abgesehen davon, daß das eine in Prosa, das andere in Versen geschrieben ist, nur sehr wenig Aehnlichkeit mit einander. Dem Italiener fehlt die Innerlichkeit, der durchscheinende Ernst des Briten, dem, bei all seiner Geschwätzigkeit, Passeroni gegenüber noch das Lob des Lakonismus gebührt. Dieser hat, Dinte und Papier nicht sparend, noch außerdem sieben Bände Fabeln, größtenteils nach

Aesop, Phaedrus und andern, und an zehn Bände kleiner Gedichte geschrieben, die keine weitere Erwähnung verdienen.

Duranti und D'Elci.

Der Erfolg von Parini's Satire rief eine Schar von Nachahmern hervor, von denen keiner dem Meister nahe kam, so daß er sich mit Recht über seine schlechten Schüler beklagte. Wie Cantù erzählt, soll er diese Klage gelegentlich des satirischen Gedichts L'uso (Der Brauch) des Grafen Durante Duranti aus Brescia (1718—1780) geäußert haben, und sie war in diesem Falle besonders berechtigt. In drei zwischen 1778 und 1780 erschienenen Gesängen schildert dieser witzlose Nachahmer das Leben eines vornehmen Herrn als Jüngling, Gatte und Witwer, wie ihn Parini in den verschiedenen Tageszeiten geschildert hat. Aber trotzdem der weitere Rahmen ihm ein mannigfaltigeres, inhaltreicheres Bild gestattete, erhob er sich nicht über eine einförmige, langweilige, sklavische Nachahmung. Es fehlt ihm nicht blos der scharfe Blick für die Thorheiten und Fehler der Menschen, es fehlten ihm nicht blos die feine Ironie und das große Formtalent Parini's — er war auch nach seinen eigenen moralischen Qualitäten nicht berufen, „lachend die Unsitten zu tadeln".

„Ich strebe nach keinem höhern Rang, und ziehe die Ruhe vor, lasse mich von ihr nicht durch Ehr- oder Habgier abziehen. Mögen Andere See und Land durchjagen um Fürstengunst zu erlangen" sang er, und widmete, nach Ehrungen begierig, seine Gedichte dem Könige von Sardinien, schickte Exemplare mit Widmungsbriefen an König Friedrich II., an den Papst und andere Fürstlichkeiten, lebte lange als Kammerherr am Turiner Hofe. In seinen satirischen Episteln, die Baretti ohne weitere Begründung, wenn es nicht die Prügel sind, mit denen Duranti ihn bedrohte, denen Ariosts gleichstellte, ja ihres anständigen, moralischen Inhalts wegen noch vorzog, in diesen Episteln klagt der arme Graf, daß er tugendhafte, arme Dichter nicht

unterstützen könne, wie er es wohl gewünscht hätte, da er kein Krösus sei und eben nur so viel habe, als er zum standesgemäßen Leben brauche; man werde ihm doch nicht zumuten, daß er keine Equipage halten oder einige Diener entlassen solle.

Duranti hat auch zwei Tragödien, „Virginia" und „Attilio Regolo" geschrieben, von denen nichts zu sagen ist, als daß er die eine dem Prinzen von Savoyen, die andere dem Großherzog von Toscana gewidmet hat. Carlo Gozzi hat sie und die andern poetischen Werke Duranti's sehr gelobt und ihn einen der besten Dichter genannt, weil — dieser die Fiabe des Venetianers sehr gelobt hatte. Die beiden Grafen blieben einander nichts schuldig.

Wir übergehen, dafür auf die Dankbarkeit der Leser zählend, die andern noch unbedeutenderen Nachahmer Parini's und wenden uns zu den von ihm unabhängigen Satirikern. Am nächsten steht ihm noch der jüngste von ihnen, Graf Angiolo Maria D'Elci. Aber, mit welch' unerbittlichem Spott, mit welch' scharfer Ironie auch der Plebejer den lombardischen Adel geißelte, seine Verse erscheinen wie Rutenhiebe gegenüber den Skorpionen, mit denen ein Menschenalter später der toscanische Graf, der Abkömmling einer der ältesten Adelsfamilien, seine Standesgenossen züchtigte.

Im Jahre 1754 in Florenz geboren, hat D'Elci in seiner Jugend als Malteserritter auf der Flotte des Ordens gedient, dann mehrere Jahre auf Reisen in England, Frankreich und Deutschland verbracht, dabei viele kostbare Inkunabeln und seltene Drucke erworben, die er später der Bibliothek seiner Vaterstadt vermachte. Gestorben ist er 1824 in Wien. Seine Erziehung ist eine streng religiöse und konservative gewesen, die Bildung durchaus auf den alten Klassikern basiert, und wie er Zeit seines Lebens den streng religiösen und monarchischen Grundsätzen unverändert treu blieb, so blieb er auch stets Verehrer und Nachahmer seiner alten Klassiker, von denen er die lateinischen besonders gründlich kannte. Mit übergroßer Gewissen-

haftigkeit hat er auch die horazische Vorschrift des nonum prematur in annum befolgt, seine Dichtungen jahrelang ungedruckt gelassen, stets an ihnen feilend und ändernd.

So war auch nicht Parini sein Vorbild, sondern für das Epigramm Martial, für die Satire Juvenal. Foscolo hat ihn einen modernen Juvenal, ohne das Genie des Römers genannt. Er hat, wie er meint, Juvenal erreicht, so weit dies durch bloßes Studium, durch Lektüre und Weltkenntnis möglich war. Aber in demselben Briefe an die Gräfin Albany, in dem er sein etwas schnippisches und von wenig Sympathie zeugendes Urteil über den um ein Vierteljahrhundert ältern Dichter abgiebt, gesteht er doch zu, daß dessen Sprache von Archaismen, Florentinismen und Gallicismen rein ist, der Versbau vibrierend, die Komposition voll Scharfsinn, wenn sie auch durch Monotonie ermüdend wirke.

D'Elci hat außer seinen antik gedachten, in klassisch reiner Sprache geschriebenen lateinischen Gedichten, bei 600 Epigramme und zwölf Satiren in Oktaven geschrieben. Es ist leicht begreiflich, daß sie, obwohl in reiner eleganter Sprache geschrieben und oft recht witzig, dem, welcher sie in einem Zuge liest, monoton erscheinen. Auch fehlt seinen Satiren, die mitunter den Eindruck aneinander gereihter Epigramme machen, die plastische Kraft Parini's und dessen, trotz mancher düsteren Partien, das Ganze verklärende sonnige Heiterkeit. Und zu den Satieren Juvenals verhalten sich die seinigen, sagt Foscolo, wie ein Kupferstich zu einem Gemälde Raffaels. Aber er hat die indignatio des Römers, den bittern Haß gegen alles Schlechte und Lasterhafte, und diesen äußert er manchmal rhetorisch deklamierend, häufiger mit brutaler, grimmiger Offenheit, ganz wie sein Vorbild, ohne Rücksicht auf Sitte und Anstand, die ärgsten Verirrungen schildernd, die allerdeutlichsten Worte gebrauchend. Er schimpft auf die ungläubigen und gottlosen Philosophen, die Verächter aller Autorität in Staat und Kirche, die Revolutionäre, welche den Pöbel auf den Thron setzten und die

nach Freiheit Rufenden unter dem Scheine der Freiheit in Ketten legten. Er lobt die guten alten Zeiten, wo Alle fromm und gläubig waren, der Laie den Priester fürchtete. Aber er geißelt auch die Heuchler, welche trotz ihres häufigen Kirchenbesuchs lasterhaft und boshaft sind; er tadelt die, welche ohne Beruf in den geistlichen Stand treten, die Eltern, welche, um die Mitgift zu sparen, die Töchter ins Kloster stecken.

Die herkömmlichen Opfer der Satire, die Habsüchtigen, Geizigen, Wucherer, schlechte Dichter und Schauspieler läßt sich auch O'Elci nicht entgehen, aber am meisten und schärfsten züchtigt er die Unsittlichkeit und den verdorbenen Adel, die Vornehmen, welche ihr Amt mißbrauchen, parteiisch und bestechlich sind. Fromme Klosterbrüder, Asceten und reine unschuldige Jungfrauen erscheinen die von Parini geschilderten lombardischen Aristokraten im Vergleich mit den Opfern von O'Elci's Satiren, mit der Gesellschaft von Schurken und Lüderlichen, mit den lasterhaften und käuflichen Frauen, denen

Poco è uno sposo, la data fede nulla,

die in der Jugend sündigen, um im Alter Kupplerinnen oder, selbst den Namen Gottes mißbrauchend, Betschwestern zu werden. Rein erscheint noch die Frau, welche aus Leidenschaft sündigt, gegenüber der, welche sich verkauft. Und nicht minder käuflich sind die Männer; der Eine vergiftet die reiche Tante, die er beerben will, der Andere verkauft die Frau oder die Tochter; für eine Million heiratet der Aristokrat eine Plebejerin, für zwei eine aus dem Ghetto. „Nicht durch Tapferkeit oder Bildung überragt Ihr das Volk," ruft er dem Adel zu, „nur mit Sünden; fürchtet darum die Rache des Volkes und laßt euch die blutgerötete Seine zur Warnung dienen."

Und selbst die Ahnen seiner Standesgenossen schont er nicht: „Seid Ihr denn wirklich rein adeliger Abstammung? Könnt Ihr schwören, daß euere Großmütter alle Lukretien waren? Wißt Ihr denn nicht, wie viel Blut von Lakaien und

Kellnern in euern Adern fließt?" Mit dem Pinsel eines Höllen-breughel schildert er in der siebenten Satire die Zustände in Rom und Neapel, und manches in der achten ist zu juvenalisch, um hier wiedergegeben werden zu können.

D'Elci beteuert in der Einleitung zu seinen Satiren, daß er keine bestimmte Personen im Sinne habe und nur das Laster im Allgemeinen treffen wolle, und bei dem Mangel an scharf ausgeprägten individuellen Zügen in seinen Schilderungen können wir ihm dies wohl glauben. Sie sind ja überhaupt in Vielem mehr Kopie nach Juvenal, als nach der Natur. Einen hat er aber doch in schärffter Weise direkt geschmäht, und dieser eine war kein Geringerer als Vittorio Alfieri. Zu seiner Entschuldigung kann freilich angeführt werden, daß er der Angegriffene war. Er hat in seiner Jugend zwei Tragödien geschrieben, deren vollständige Wertlosigkeit er später selbst einsah. Nichtsdestoweniger konnte er es Alfieri, mit dem er befreundet war, nie vergessen, daß dieser sich über sie und seine andern Dichtungen lustig machte und erwiderte Gleiches mit Gleichem. Alfieri antwortete mit einigen witzlosen aber giftigen Epigrammen, und D'Elci blieb die Replik nicht schuldig. Im Epigramm Mentre di libertà, falso Catone hat er seinen Gegner als stets von Freiheit deklamierenden, in Wirklichkeit aber neidischen und herrschsüchtigen Tyrannen geschildert, und noch boshafter ist seine Satire in Terzinen Il poeta e il cane auf den in Santa Croce beigesetzten Alfieri. Der Streit gereichte beiden Dichtern zur Unehre; dem einen, weil er der Angreifer war, dem andern noch mehr, weil er den Toten in häßlicher Weise schmähte.

Gamerra und Casti.

An Papier- und Tinteverschwendung Passeroni noch übertreffend, hat der von uns bereits erwähnte Dramatiker Giov. de Gamerra auch ein satirisch-komisches Epos von nicht weniger als 11654 Oktaven, also über 93000 Versen, gedichtet, das

er seit 1772 nach und nach auf seine eigenen Kosten drucken ließ. Und wer weiß, welchen Umfang das Werk noch erreicht hätte, wenn die Mitgift seiner Frau größer gewesen wäre; denn, wie er selbst gestand, hat er sie nur geheiratet, um die Druckkosten des Epos bestreiten zu können, in welchem er die Untreue der Frauen schilderte. Damit erklärt sich auch der Titel (La Corneide) des unsaubern Werkes, in das er manches aus seiner eigenen Lebensgeschichte und einige Novellen, zu denen er den Stoff teilweise aus dem Dekameron nahm, eingeschaltet hat. Was ihm an Witz fehlte, ersetzte er durch Obscönität. Und dazu hatte er noch die Keckheit, dem Werke, dessen er im Alter sich selbst schämte, verhunzte Verse Dante's als Motto vorzusetzen:

O voi che avete le cervella sane
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame delle corna umane.

Und sie entsprechen nicht einmal dem Inhalt, weil das mit vielen Anmerkungen überladene Epos keinen tiefern Sinn birgt. Den persönlichen Anspielungen in diesem Sumpfe nachzugehen, lohnt sich nicht der Mühe.

Voltaire, dem Gamerra den ersten Band zusendete, hat ihn in dem Dankschreiben an den Verfasser eine angenehme Lektüre genannt. Wir wissen nicht, ob er es aus Höflichkeit sagte, oder an den schmutzigen Episoden Gefallen fand; aber jedenfalls wäre es ihm zu viel geworden, wenn er ihm auch die folgenden sechs Bände zugeschickt hätte.

Nicht viel anständiger und reinlicher als Gamerra ist Giambattista Casti in seinen satirischen Epen, aber er übertrifft ihn unendlich an gehaltvollem Inhalt, an Weite des Blickes und Schönheit der Form. Und er selbst wird von keinem italienischen Satiriker an Phantasie, Gestaltungskraft und reizvoller Darstellungsgabe übertroffen, während er sie alle an Kühnheit übertrifft. Forteguerri ist im Ricciardetto nur den Pfaffen zu Leibe gegangen, Gozzi wagte sich in der Marfisa an Adel und Geistlichkeit, Parini und D'Elci machten vor-

züglich den Adel zur Zielscheibe ihrer scharfen Pfeile, Casti ist der erste, der vor dem Throne nicht halt macht, kühn und schonungslos die Monarchen mit ihren Höflingen und Ministern mit seinem geistvollen Spotte angreift. Und er hat selbst Monarchengunst genossen!

Im Jahre 1721 in Montefiascone im Kirchenstaat geboren, trat er als Kind in das dortige Priesterseminar ein, wo er schon im Alter von sechzehn Jahren zum Professor der schönen Litteratur ernannt wurde. Später erhielt er ein Kanonikat in seiner Vaterstadt, von wo er oft nach Rom ging. Im Jahre 1764 kam er nach Florenz, wo ihm ein Gedicht auf die Hochzeit des Großherzogs und andere poetische Kleinigkeiten die Ernennung zum Hofdichter verschafften. Von Florenz ging er nach Wien, wo Kaiser Joseph den witzigen und geistreichen Mann begünstigte, begleitete dann den Sohn des Staatskanzlers Kaunitz auf dessen Reisen und bei seiner Gesandtschaft nach Petersburg, wo er gute Gelegenheit hatte, den dortigen Hof kennen zu lernen und (um 1778) seine ersten achtzehn Novellen schrieb. Nach Wien zurückgekehrt, bewarb er sich vergebens um das durch Metastasio's Tod freigewordene Amt des kaiserlichen Hofdichters; doch wirkte er thatsächlich als dessen Nachfolger, obwohl gerade die dramatischen die schwächsten unter seinen poetischen Werken sind. Wegen seines Poema tartaro, das um diese Zeit erschien, verlor er zwar nicht die kaiserliche Gunst, mußte aber Wien verlassen. Er ging (1787) auf Reisen, begleitete den jungen Grafen Fries nach Italien, besuchte die Türkei und kehrte 1790 nach Wien zurück. Er fand auch bei Leopold II. günstige Aufnahme und Kaiser Franz gewährte ihm endlich die langersehnte Ernennung zum Hofdichter, mit dem Gehalt von 2000 Gulden. Aber es scheint, daß seine politische Gesinnung ihm den Aufenthalt in Wien unbehaglich, seine Stellung als Hofdichter unhaltbar machte. So verließ er denn 1797 die Kaiserstadt, ging nach Italien, ein Jahr später nach Paris, wo er bis zu seinem am 6. Februar 1803 erfolgten Tode verblieb.

In den zwölf Gesängen von durchschnittlich hundert acht-zeiligen Stanzen seines Poema tartaro hat er unter dem höchst durchsichtigen tartarischen Gewande den korrupten russischen Hof mit seiner europäisch angestrichenen Barbarei geschildert. Und wer die Anspielungen und Pseudonyme darin nicht versteht, den belehrt ein dem Epos beigegebener Schlüssel, daß Caracora St. Petersburg, Cattuna Katharina II., Toto Fürst Potemkin, Caslucco Graf Orloff bedeutet, u. s. w. Die Schicksale des irischen Abenteurers Scarbassala, des Günstlings der russischen Kaiserin, bilden nur den Faden, an den er seine Schilderungen aus dem Leben am Hofe der „Semiramis des Nordens" auf-reiht. Es sind farbenreiche, lebensvolle Bilder, die er uns vor Augen stellt. In bunter Reihe sehen wir Liebesabenteuer und Staatsintriguen, Grausamkeiten und großartige Unterschleife. Der Dichter führt uns in das Boudoir Katharinas und in die Kanzleien ihrer Minister. Mit köstlicher Laune weiß er uns die lächerliche Nachahmung ausländischer Moden durch die vornehme russische Gesellschaft, das Günstlingswesen, das heuch-lerische Gebahren der Kaiserin zu schildern. Aber auch die dunkleren Farben fehlen nicht und in entrüstungsvollen Stanzen wird das Nasenaufschlitzen, das Ohrenabschneiden und die Thätigkeit der Knute geschildert.

Casti beschränkt sich übrigens nicht auf Rußland und wagt sich auch an Friedrich den Großen, den er unter dem Namen Azodino im neunten Gesange verspottet. Nur Kaiser Joseph wird unter dem Namen Orenzebbe sehr gepriesen. Eigentümlich ist der Schluß des Epos: Der Irländer wird von einem Rivalen aus Katharinas Gunst verdrängt und nach Sibirien verbannt; dann wird die Kaiserin durch Großfürst Paul vom Throne gestürzt und ins Gefängnis geworfen, wo sie von Gewissensbissen und schrecklichen Visionen geplagt wird. Aber bald wird auch Paul vom Throne gestürzt und sein Nach-folger verbannt Katharina nach Sibirien. Dort findet sie ihren früheren Günstling wieder, der aber der alten Exkaiserin eine junge Sklavin vorzieht.

Das ist nun alles unerfüllte Prophezeiung, denn Katharina lebte und regierte noch, als Casti sein Poem vollendete.

Zu seinem zweiten satirischen Epos, den „Redenden Tieren" (Gli animali parlanti) hat er die Anregung aus der unter Homers Namen gehenden Batrachomyomachie, aus der uralten Tierfabel und, wenn er auch in der Vorrede die Aehnlichkeit bestreitet, wahrscheinlich auch manches aus dem mittelalterlichen Fuchsroman genommen. Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß er bei seinem Zusammentreffen mit Goethe in Rom im Jahre 1787 etwas vom Reineke Fuchs erfahren hat, der freilich erst sechs Jahre später, aber doch ein Jahrzehnt vor Casti's Epos und ein Jahr bevor dieser daran zu arbeiten begann, erschienen ist. Es darf indessen nicht außer Acht gelassen werden, daß Goethe's Satire eine allgemein menschliche, die des Italieners eine mehr politische ist. Und noch an einen andern Meister der Satire, ihm gleich an Menschenverachtung, schonungslosem Witz und Cynismus erinnert Casti. Freilich, Swift stellt die Tiere den Menschen als Muster auf, seine Houyhnhems scheinen Gulliver stets zu sagen: wir Tiere sind doch bessere Geschöpfe, während die Casti's nur Kopien der Menschen, mit allen menschlichen Lastern und Fehlern sind. Dann überwiegt bei ihm der Humor stets die Entrüstung; das grimme königliche Löwenpaar, der schurkische Fuchs, der boshafte Hund, die blutgierige Tigerin haben bei all ihrer tierischen und menschlichen Schlechtigkeit stets einige komische Züge; wie sehr wir sie auch verabscheuen und hassen, wir müssen doch oft über sie lachen. Es liegt etwas von dem dichten schweren Nebel Londons auf dem Werke des irischen Dechanten, in dem des italienischen Abate ist selbst über die gräßlichsten Szenen etwas sonnige Heiterkeit gebreitet. Gewissermaßen als Vorübungen zu diesem Epos kann man die einige Jahre früher erschienenen vier Apologe „Der Esel", „Die Schafe", „Der Bund der Mächtigen" und „Katze und Maus" betrachten, in denen er sich bereits der Tierfabel zu politischer Satire bediente. In den beiden letztern dieser

Apologe, welche sich auf die Teilung Polens und den Krieg Rußlands und Oesterreichs gegen die Türkei beziehen, merkt man noch den Anfänger, ebenso wie im „Esel“; besser ist der von den Schafen, in dem auch das Volk als mit seiner Sklavengesinnung und Schafsgeduld den Despotismus verdienend, bitter verhöhnt wird.

Großartiger angelegt ist das aus 26 Gesängen bestehende, über dreitausend sechszeilige Stanzen enthaltende Epos, welches die Geschichte des Tierstaates, seiner Entstehung und seines Untergangs, bei dem die Tiere die Fähigkeit zu sprechen verloren haben, enthält. Es wird darin erzählt, wie die Säugetiere ihr Reich gründen und, von dem schlauen, eigennützigen Hunde beredet, den Löwen zum König wählen, der dann den Hund zu seinem ersten Minister macht. Mit köstlichem Humor wird die Einrichtung des Hofstaats, die Krönung von König und Königin, die Gründung einer Akademie der Wissenschaften und einer Bibliothek mit der Maus als Bibliothekar, sowie die Ceremonie des „Tatzenküssens“, zu dem ein hoher Adel zugelassen wird, geschildert. Dann stirbt der König, und Witwe Löwin, die manche Züge von Katharina II. hat, führt die Regierung für den minderjährigen, dummen und boshaften Thronfolger, zu dessen Erzieher der Esel ernannt wird. Unter dem Weiberregiment nehmen die Intriguen und Liebesabenteuer am Hofe zu, der Fuchs verdrängt den Hund und wird erster Minister, worauf der Hund in die Opposition geht. Die Mißbräuche am Hofe und die Tyrannei der Königin Witwe einerseits, die Agitationen des Hundes andererseits rufen einen Aufstand hervor, der immer größern Umfang gewinnt. Es kommt zum Bürgerkriege, an dem bald die auswärtigen Mächte — die Vögel auf Seite der Königlichen, die Reptilien auf Seite der Aufständischen — teilnehmen. Nach langen blutigen, beide Parteien erschöpfenden Kämpfen, nach einer mörderischen Schlacht, in der die Königlichen geschlagen und der junge König getötet wird, beginnen endlich unter Vermittlung

des Krokodils die Friedensverhandlungen. Ein Kongreß, bei dem die Hydra präsidiert, tritt auf der Insel Atlantis zusammen, aber während der Verhandlungen tritt eine furchtbare Katastrophe ein. Unter Sturm und Erdbeben versinkt die Atlantis und mit ihr alle Deputierten, bis auf das Pferd, welches durch ein Wunder gerettet wird.

Man merkt an diesem ganz unerwarteten Ausgang, an diesem Erdbeben als Deus ex machina, daß der Dichter nach beinahe achtjähriger Arbeit (1794—1802) ermüdet war oder keinen bessern Abschluß zu finden wußte. Oder wollte er damit vielleicht ausdrücken, daß sowohl die Führer der Republikaner als die Royalisten des Untergangs gleich wert waren? Eine solche Anschauung ist kurz nach dem 18. Brumaire leicht begreiflich, besonders bei einem Manne, der sich damals mit dem Gedanken eines Attentats auf Bonaparte getragen haben soll. Aber dem Leser ist dieser plötzliche Schluß nicht unwillkommen, denn das Epos ist doch, was der Dichter selbst in der Vorrede eingesteht, zu lang und wirkt am Ende, trotz aller seiner Vorzüge und Schönheiten, ermüdend.

Erwähnen wir außer der übermäßigen Länge noch manche falsche Bilder, zu viele Abschweifungen und aufdringliches Hinweisen auf menschliche Verhältnisse, sowie hie und da ein Herausfallen des Autors aus der Rolle des Erzählers, so ist alles erschöpft, was an diesem Werke des beinahe Achtzigjährigen zu tadeln wäre. Alles andere ist bewundernswert, und der Kritiker muß sich begnügen, das Allerwitzigste und Allerschönste hervorzuheben.

Am häufigsten und schärfsten trifft Casti's Geißel die Monarchen und die Höfe, Minister, Günstlinge und Hofschranzen. Aber wenn er sich stets über diese lustig macht und mit Vorliebe die Nachteile und Mißbräuche der Monarchie, besonders der erblichen, schildert, so wird doch auch den eigennützigen Demagogen und dem sklavisch gesinnten Volke nichts geschenkt, und ganz köstlich ist das ironische Lob der Unwissenheit. Nicht

minder als Monarchen und Höflinge werden Pfaffen und Scheinheilige, die Eulen, Uhu und anderes Nachtgevögel gegeißelt, die Intoleranz und der Mißbrauch der Religion bald mit glühenden Worten gebrandmarkt, bald mit überlegenem Witz verspottet. Vorzüglich gelungen ist die Schilderung der Turmeule (alloco), das ist des Hofkaplans oder königlichen Beichtvaters, und das Krokodil ist Niemand anders als der Papst. Die Rettung des Pferdes aus dem Untergang der Atlantis ist eine Parodie der biblischen Erzählung von Noah. Aber der Dichter geht mit seinem Spott noch viel höher. — Mit lebhaften Farben und bei allem Phantastischen mit anschaulicher Naturtreue und Kenntnis des Tiercharakters wird im 21. Gesange die große Schlacht beschrieben, während wieder der Kriegsrat unter dem Vorsitze der Löwin, eine Satire auf den alten Wiener Hofkriegsrat zu sein scheint. Anderes klingt wieder so modern, daß man kaum glauben kann, es sei vor hundert Jahren geschrieben worden. So das politische Wörterbuch, in dem alle von Monarchen, Ministern und Parteiführern gebrauchten hochtrabenden, patriotisch und edelmütig klingenden Worte — Liebe zum Volke, allgemeines Wohl, Recht, öffentliche Ruhe, die uns vom Himmel verliehene Macht, Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit u. s. w. — nach ihrer wahren Bedeutung im Sinne der sie gebrauchenden Egoisten erklärt werden. Wer sich der Willkür des Tyrannen nicht fügen will, wer eine Maßregel der Regierung tadelt, wer die bösen Schliche des Ministers Fuchs oder die Mißbräuche der Beamten aufdeckt, wird von den Royalisten ein Hundianer genannt. Künstler wie der Biber, Schriftsteller wie der — Papagei werden von der Löwendynastie herablassend behandelt so lange man ihre Dienste braucht, aber „hoffähig" werden sie nie. Preßfreiheit kann man unter der Löwenherrschaft natürlich nicht dulden, aber ganz kann man die Journalisten auch nicht entbehren. Es wird daher unter Redaktion der Elster eine offizielle Zeitung herausgegeben, welche täglich das Lob der

„anbetungswürdigen Monarchin" und des „genialen" jungen Königs zu singen, den Patriotismus und die Weisheit der Minister zu verkünden hat.

Ein Beweis für den Wert von Casti's Epos ist es auch, daß es von Leopardi in seinen Paralipomeni nachgeahmt wurde, nicht blos in der ganzen Anlage sondern auch, wie B. Zumbini in seinen Saggi critici nachgewiesen hat, in manchen einzelnen Zügen.

Casti war kein höfischer Speichellecker, kein bezahlter Scribent, der den Monarchen lobhudelte so lange sie zahlten, um sie nach ihrem Tode zu beschimpfen, wie ihn Carducci in seiner Storia del Giorno geschildert hat. Er hat nicht auf den Tod Katharina's gewartet, um sein Poema tartaro zu schreiben und die antimonarchische Gesinnung, die in seinen Redenden Tieren zum Ausdruck kommt, ist nicht die Frucht der Unzufriedenheit eines zurückgesetzten Höflings, sondern seiner im Verkehr mit Fürsten und Ministern im Laufe eines langen Lebens erworbenen Kenntnis der Höfe. Und wie gut er über das Treiben an den Höfen, besonders am Wiener, unterrichtet war, mit welch scharfem Blicke er die Vorgänge hinter den Kulissen des Hof- und Staatslebens beobachtete, das zeigen seine von Greppi (in den Miscellanea di storia italiana S. II, vol. 6) herausgegebenen Briefe aus Wien vom Jahre 1793.

Auch als Lyriker ist er in seinen Lobgedichten auf Vornehme und Mächtige viel mäßiger und minder servil als Frugoni. Freilich, einen moralischen Dichter kann man ihn noch weniger als diesen nennen. Er ist eben der Salon- und Gesellschaftsdichter seiner Zeit, deren ganze Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit in seinen meistens in der Jugend verfaßten lyrischen Gedichten zu finden ist. Er besingt Phillis und Doris, die Gelehrte, die Kokette, die Naive, die glückliche und die unglückliche Liebe, die Eifersucht und den Liebeszank. Aber es ist weder die glühend sinnliche noch die unschuldige reine Liebe, die er besingt. Ueber Koketterie und Tändelei kommt er nicht heraus und nur sehr

selten findet sich bei ihm ein ernster Gedanke oder echtes Naturgefühl. Die 216 Sonette mit durchaus männlichen Reimen auf die drei Giuli (kleine toscanische Münzen) wären eine hübsche Spielerei zu nennen, wenn ihrer zweihundert weniger wären, jetzt wirken sie durch ihre Menge beinahe ekelhaft. Alle seine Gedichte machen den Eindruck großer Leichtigkeit im Produzieren und viele sind recht singbar. Als Meister der Form zeigt er sich besonders in den Vierzeilern aus achtsilbigen Versen.

Satirisch sind auch manche seiner 48 Novellen in Oktaven, von denen er 18 in Petersburg, die übrigen zwei Jahrzehnte später geschrieben hat. Fast alle sind sehr unanständigen, mitunter ganz obscönen Inhalts, dabei freilich oft recht witzig und unterhaltend. Er entlehnt seine Stoffe meistens ältern Erzählern, macht sie aber oft durch eingestreute kleine Episoden, witzige Bemerkungen und drollige Einfälle unterhaltender. Und die wenigen schönen Verse in der Novelle La divota, mit denen er die fremden Eroberer Italiens anklagt und sich beschwert, daß man die Italiener, welche im eigenen Hause die Herren sein wollen, Hochverräter nennt, wiegen manche lange Phrasen geschwätziger patriotischer Dichter auf. Auch die letzten Stanzen der Redenden Tiere scheinen von wahrer Menschen- und Freiheitsliebe diktiert zu sein.

10. Uebergang zum neunzehnten Jahrhundert. Monti, Pindemonte, Cassoli.

Im Spätherbst 1828, nachdem Manzoni mit seinen „Verlobten“ bereits den Gipfel seines Ruhmes erstiegen hatte, verlor Italien innerhalb weniger Wochen zwei seiner großen Dichter, die aus der klassicistischen Zeit in die romantische hineinragten, die in Jugend und Mannesalter zu den bewundertsten Dichtern ihres Landes gezählt wurden, als Greise die neue Zeit erlebt hatten, vor deren aufgehenden Sternen ihr Ruhm zu erblassen begann. Vierundsiebzigjährig war Vincenzo Monti am

13. Oktober 1828 gestorben, einen Monat später folgte ihm der um ein Jahr ältere Ippolito Pindemonte.

Vincenzo Monti wurde am 19. Februar 1754 in Alfonsine im Gebiete von Ravenna als neuntes Kind eines wohlhabenden Grundbesitzers geboren. Er erhielt den ersten Unterricht in Faenza, studierte kurze Zeit in Ferrara und mußte, wie mancher andere Dichter vor ihm, erst den Widerstand seines Vaters, der ihn die Rechte studieren lassen wollte, besiegen, bevor er sich ganz der schönen Litteratur widmen konnte. Die Bibel und Virgil wirkten zuerst am stärksten auf ihn, und ein biblischer Stoff war es, den der Sechzehnjährige, der bereits einige lateinische Gedichte verfaßt hatte, zu seinem ersten italienischen Gedichte benutzte. Aber erst einige Jahre später (1776) erregte er mit der „Vision Ezechiels“, einer Ode in Terzinen, allgemeine Aufmerksamkeit und gewann die Protektion des Legaten von Ferrara, Kardinal Borghese, der ihn zwei Jahre später nach Rom mitnahm. Nachdem er dort ein Bändchen „Poetische Versuche“ veröffentlicht hatte, nahm er von der Auffindung der Büste des Perikles Veranlassung zu seiner mit Schmeicheleien für Pius VI. überladenen Prosopopea di Pericle und dichtete zur Hochzeit von dessen Neffen Don Luigi Braschi das Festgedicht „Die Schönheit der Welt“. Diese Gedichte verschafften ihm nicht blos großen Beifall, sondern auch die Stelle eines Sekretärs bei Braschi. Sechs Jahre später verliebte er sich in die Gattin seines Brotherrn. Seine Liebe fand Erwiderung, und scheint keine rein platonische geblieben zu sein. Wie dem auch gewesen sein mag, im Jahre 1791 muß diese Liebe ein Ende gefunden haben, denn Monti heiratete in diesem Jahre die zweiundzwanzigjährige Therese Pikler, mit der er lange in glücklicher Ehe lebte.

Er hat in den ersten sieben Jahren seines römischen Aufenthalts außer den bereits erwähnten nur noch mehrere kleine Dichtungen, unter anderm die schöne Ode auf Montgolfier und die Erfindung des Luftballons, zwei Gesänge in Terzinen,

Il pellegrino apostolico, auf die Reise Pius VI. nach Wien, aber kein größeres Werk verfaßt. Erst das Auftreten Alfieri's als tragischer Dichter reizte ihn, sich auch im Drama zu versuchen. Er schrieb den „Aristodemo", der im Januar 1787 mit großem Beifall aufgeführt wurde, ließ ihm ein Jahr später den „Galeotto Manfredi" folgen und begann am „Cajo Gracco" zu arbeiten, den er erst im ersten Jahre des neuen Jahrhunderts vollendete. Inzwischen hatte ihn der Papst zum Sekretär der Konsistorialadvokaten ernannt und ihm ein kleines Hofamt verliehen. Er hatte nun sein gutes Auskommen und schöne Stellung in Rom und konnte auch auf weitere Beförderung hoffen. Aber nach wenigen Jahren jagte ihn der Sturm der französischen Revolution „aus so schönem Leben, aus solcher süßen Herberge" hinaus.

Am 13. Januar 1793 war der von Neapel nach Rom gekommene französische Gesandtschaftssekretär Hugou de Basseville von einem Pöbelhaufen überfallen und ermordet worden. Dies gab Monti Veranlassung zur Bassvilliana, seiner vielleicht berühmtesten lyrisch-epischen Dichtung, deren vier Gesänge er im Sommer 1793 geschrieben hat. Er fingiert darin, daß Basseville, der für seinen Unglauben die Höllenstrafen verdiente, weil er vor seinem Tode bereute, von Gott begnadigt und seine Seele, anstatt im Fegefeuer ihre Sünden abzubüßen, von einem Engel durch ganz Frankreich geführt wurde, um die Gräuel und Grausamkeiten, die dort während der Revolution begangen wurden und die er mitverschuldet hatte, sowie deren Bestrafung zu schauen. So sieht er die Hinrichtung Ludwig XVI., welche acht Tage nach Ermordung Basseville's erfolgte, den Einmarsch der verbündeten Armeen in Frankreich, den traurigen Zustand von Paris, die Höllenqualen der ungläubigen Philosophen, Atheisten und Volksverführer — Voltaire, Helvetius, Rousseau, Bayle, Raynal u. A. — die selbst in der Hölle ihre Gottlosigkeit nicht bereuen und sich ihrer Unthaten rühmen. Dann erscheinen der Glaube und die Hoffnung, vier Becher tragend,

auf welchen die Ereignisse der letzten Jahre in Frankreich plastisch dargestellt sind, so daß Basseville's Seele manches, was sie schon in der Wirklichkeit gesehen hat, nochmals im Basrelief sieht. Diese überflüssige Wiederholung, diese veralteten Mustern nachgeahmte Schilderung von Skulpturen ist mehr als für die büßende Seele für den unschuldigen Leser eine Qual. Ueberhaupt steht der vierte Gesang den drei vorhergehenden weit nach. Es scheint, daß der Dichter hier erschlaffte und daher auch sein Werk unvollendet ließ. Aber auch äußere Gründe mögen dazu beigetragen haben, wie ihn auch äußere Umstände zur Abfassung des Werkes veranlaßt hatten. Denn die entschieden antirevolutionäre Gesinnung, die sich darin äußert, die Beschimpfung und Verdammung der französischen Philosophen und Freigeister entsprach nicht mehr ganz den damaligen Gesinnungen Monti's. Er hat mit dem ermordeten Basseville freundschaftlich verkehrt, von ihm verbotene Bücher entliehen und scheint schon damals Freimaurer gewesen zu sein.

Andere von Basseville's Freunden entflohen aus Rom, da sie sich nach seiner Ermordung nicht mehr sicher fühlten, und auch Monti soll im ersten Moment an Flucht gedacht, sich aber zum bleiben entschlossen haben, als die allgemeine Stimmung sich beruhigte. Mit der Bassvilliana legte er dann noch für seine korrekt konservative antirepublikanische Gesinnung, für seine eifrige katholische Rechtgläubigkeit und Verehrung für Papst und Kirche Zeugnis ab. So mußte ihm der arme Basseville als Vorwand dienen und er ließ dem unbedeutenden Gesandtschaftssekretär vom Engel ganz ungerechterweise vorwerfen, daß er große Schuld an all diesen Gräueln und Leiden —

Le piaghe intanto e gli infiniti guai,
Di che fosti gran parte —

trage.

Trotz dieser captatio benevolentiae hat sich Monti in den nächstfolgenden Jahren in Rom recht unbehaglich gefühlt. Er

hat damals nichts Nennenswertes publiziert und nur im Stillen an der Musogonia und vielleicht auch an seiner Iliasübersetzung gearbeitet, stets von dort wegzukommen gewünscht. Als Oberst Marmont nach dem Frieden von Tolentino im Auftrage des General Bonaparte im Februar 1797 nach Rom kam, wurde Monti mit ihm bekannt und nahm gern dessen Einladung an, ihn nach Florenz zu begleiten. Ohne Urlaub und ohne Abschied zu nehmen verließ er Rom, ging nach Florenz, Bologna und Mailand, wo er nacheinander verschiedene Aemter in der neugegründeten cisalpinischen Republik bekleidete. Dies erregte den Unwillen der eifrigen Republikaner und Franzosenfreunde, welche ihm seine Bassvilliana nicht verzeihen konnten, und er mußte nun, um ein Amt zu erlangen oder um sich darin zu erhalten, seine Gegner an Republikanismus und Monarchenhaß zu überbieten suchen. Aber trotz seiner Beteuerungen, daß er stets ein eifriger Republikaner und Demokrat gewesen sei, trotz der poetischen Schönheiten seiner neuen hyperrepublikanischen und ultrademokratischen Dichtungen — La superstizione, Il fanatismo, Ode auf den Todestag Ludwig XVI. — war er fortgesetzten Anfeindungen und beständig der Gefahr ausgesetzt, sein Amt zu verlieren.

Bessere Aussichten für die Zukunft eröffneten ihm zwei andere Gedichte aus jener Zeit. In seinem mit heißem italienischen Patriotismus gedichteten, 1797 dem „Bürger Napoleon Buonaparte" gewidmeten unvollendet gebliebenen „Prometeo" vergleicht er den „Generalkommandanten der italienischen Armee" mit dem Titanen und feiert ihn als Befreier Italiens und Besieger des Despotismus. Die umgearbeitete, um dieselbe Zeit veröffentlichte Musogonia, ein durchaus unpolitisches Gedicht in Oktaven, schloß er mit einer schwungvollen Anrede an Buonaparte, in der er ihn ebenfalls den Befreier Italiens nannte, ihn aufforderte, es zu einigen und zu verteidigen, sein Schützer, Gesetzgeber und Ordner zu sein und in dem er die Italiener zur Einigkeit und Tapferkeit mahnte, damit sie nicht „Rom

und Deutschland zum Gespötte werden sollten". In der ersten unmittelbar nach der Bassvilliana erschienenen Version dieses Gedichtes hatte es dagegen mit einer Anrede an Jupiter geschlossen, in dem der Dichter ihn anflehte, dem Kaiser Franz, „dem blonden deutschen Helden, der die französische Hydra am Rhein zertritt und die wankenden Throne Europas stützt" zu helfen, während er den Kaiser bat, seine Mutter Italien gegen „die gottlose Brut des Brennus" zu verteidigen.

Dieses erste Gebet, welches der Dichter jetzt verleugnete, wurde schneller erhört, als ihm lieb war. Bonaparte war nach Egypten gezogen, in Italien wurden die Franzosen von den Oesterreichern und Russen geschlagen, der cisalpinischen Republik ein Ende mit Schrecken bereitet. Wie so viele andere Republikaner entfloh auch Monti im Frühjahr 1799 nach Frankreich, wo er große Not litt und eine italienische Uebersetzung von Voltaire's Pucelle anfertigte, die aber erst achtzig Jahre später gedruckt wurde.

Die Rückkehr und die Siege Bonaparte's in Italien führten auch den Dichter in sein Vaterland zurück, wo er vom Sieger im Juni 1801 zum Professor der Poetik und Rhetorik an der Universität Pavia ernannt wurde. In schwungvollen Versen besang er die Schlacht von Marengo und den Sieger in der mit der herrlichen Strophe:

> Bella Italia, amate sponde,
> Pur vi torno a riveder.
> Trema in petto, e si confonde
> L'alma oppressa dal piacer.

beginnenden Hymne, die nur von der zwei Jahrzehnte später gedichteten Hymne Manzoni's auf das Ende desselben Helden übertroffen wurde.

Aber wie Bonaparte vom General zum Konsul und zum Kaiser ward, folgte ihm der Dichter, sich wie die Sonnenwendeblume stets dem glänzenden Gestirne zuwendend. In seinem Gedichte in Terzinen auf den Tod Mascheroni's (1801) fertigt

er diesen mit einigen Versen ab und füllt die ersten zwei Gesänge mit Schmähungen auf die Oesterreicher und Engländer, auf die italienischen und französischen Republikaner. Erst im dritten, auch poetischerm Gesange wagt er es, dem Sieger von Marengo einige gut gemeinte weise Lehren zu geben, die dieser leider nicht befolgt hat. Monti ließ sich aber dadurch nicht abhalten, den Kaiser Napoleon weiter mit Lob und Schmeicheleien zu überschütten. Er besang ihn im Epilog zum Musikdrama Teseo, im Beneficio, in der Spada di Federico II., in dem fast im Zeitungsstile gedichteten Bardo della selva nera (1806), in welchem die Schicksale des verwundeten jungen Offiziers so ungeschickt mit den Thaten Napoleons verknüpft sind; er besang seine Heirat mit Maria Luise und die Geburt des Königs von Rom, sowie Joseph Bonaparte, dem er sein Drama „Die Pythagoräer" und das Gedicht „Die politische Wiedergeburt", in welchem er fast zur Vergötterung Napoleons gelangt, widmete. Und wo er nicht direkt lobte, that er es indirekt unter Verkleidung. Im Theseus ist der Titelheld Napoleon, Piritoo Desaix, die Schlacht am Kephissus ist die von Marengo, Theben und Sparta sind Rußland und Oesterreich. Ebenso wimmelt es in den Pythagoräern von Anspielungen auf die neapolitanischen Ereignisse von 1799. Hier ist Architas Napoleon, der „gekrönte Henker" König Ferdinand u. s. w.

Der Lohn für so reich gespendeten Weihrauch blieb nicht aus. Der Dichter wurde zum Ministerialrat des Königs von Italien ernannt, mit Orden und Pensionen bedacht. Und als nach dem Sturze Napoleons die Lombardei wieder österreichische Provinz ward, da war es für ihn, nicht, wie Ludwig XVIII. sagte, nur ein Italiener mehr, sondern nur eine Namensänderung — statt des Kaisers Napoleon und des Königs Joseph besang er jetzt im Ritorno d'Astrea, im Mistico omaggio und im Invito a Pallade den Kaiser Franz und den Erzherzog Johann, nannte die französische Herrschaft in Italien eine Zeit des Fanatismus und der Anarchie. Dafür behielt er seine

Pension und konnte in sorgenloser Muße sein großes, leider durch viele unnötige Invektiven entstelltes lexikalisches Werk Proposta di alcune correzioni ed aggiunte el Vocabolario della Crusca schreiben, wofür ihn die Akademie, trotz der gegen sie gerichteten Angriffe, zu ihrem Mitgliede wählte.

In diesen Jahren vollendete er auch die noch in Rom begonnene Feroniade, im Greisenalter in Mailand zu seinen Erinnerungen aus der glücklichen Jugendzeit in Rom und den Jagden in den pontinischen Sümpfen zurückkehrend.

Oft und herb ist Monti wegen seines häufigen Gesinnungswechsels getadelt und verspottet worden und selbst seine eifrigsten Verteidiger wissen zu seiner Entschuldigung nichts anderes anzuführen als, daß zu jener Zeit auch viele Andere eben so häufig ihre Gesinnung wechselten. Es ist aber etwas Anderes, wenn ein Soldat oder Staatsmann, der vorgestern Ludwig XVI., gestern der Republik gedient hat, heute Napoleon dient, um morgen in die Dienste Ludwigs XVIII. zu treten. Er kann immer noch sagen, daß er stets der Diener Frankreichs war. Aber Monti, der als Dichter und Privatmann keine Nötigung hatte, mit seinen politischen Meinungen an die Oeffentlichkeit zu treten, hat nacheinander päpstlich, republikanisch, napoleonisch und kaiserlich österreichisch gedichtet und sich nicht begnügt, den jeweiligen Machthaber zu loben, sondern auch stets dessen Gegner und Vorgänger geschmäht, damit freilich weder dem Einen nützend noch dem Andern schadend. Freilich, auch Alfieri hat einmal einen Gesinnungswechsel vollzogen, aber es war eben ein einmaliger, und er ist seinem neuen politischen Glauben mit äußerster Konsequenz treu geblieben, weil es eine sein ganzes Wesen umfassende Wandlung war. Alfieri war ein Vulkan, der stets mit eigenem Feuer glühte, wenn auch die Lava das eine Mal nach rechts, das andere Mal nach links floß; Monti war, was man in der Physik einen guten Leiter nennt; er gab die Wärme eben so schnell ab als er sie empfing, und er wärmte sich bald an der Sonne, bald am Kamin-, mitunter auch an einem Stroh-

feuer; „Leidenschaft, Feuer, tiefes, wahres, inniges Gefühl fehlten ihm, er ist der Dichter des Ohres, nicht des Herzens", sagte Leopardi von ihm. Darum kann man ihn auch nicht einen gewissenlosen Streber nennen, der nur auf Amt und Verdienst ausging. Er scheint oft wirklich den Glauben gehegt zu haben, den er predigte, so daß wir noch nicht wissen können, was seine eigentliche politische Ueberzeugung war. Wir sehen bei ihm stets das Aeußere, das wechselnde bunte Spiel der Erscheinungen, nie das Ding an sich.

Und diese fast beispiellose Versatilität, diese Fähigkeit, alles Fremde auf sich wirken zu lassen, alle Eindrücke in sich aufzunehmen und sie in schöner glänzender Form, gleichsam als etwas Eigenes wiederzugeben, ist auch das Hauptkennzeichen Monti's als Dichter, sein Vorzug und sein Mangel. In seiner Jugend kannte er am besten die Bibel und die alten Klassiker, von den italienischen Dichtern besser die neuern als die ältern. In der Bibel waren es vorzüglich die Psalmen und der Prophet Jesaias, die ihn entzückten und begeisterten. Zu Dante ward er erst durch Varano's Visionen geführt und ward dessen Bewunderer und Nachahmer, so daß er sich nicht ganz ohne Grund rühmen konnte, mit der Bassvilliana den von Bettinelli getöteten Enthusiasmus für den großen Dichter wiederbelebt zu haben. Und doch war der wie Wachs schmelzbare und weiche Monti der gerade Gegensatz des granitnen Dichters der Göttlichen Komödie, und es gab, wie er selbst gestand, eine Zeit, in der er diesen für einen Barbaren hielt.

Später lernte er die deutschen und englischen Dichter kennen und bewundern. „Petrarca", sagte er, „rührt mich, Frugoni überrascht mich, Klopstock reißt mich fort und verwirrt meine Phantasie, Geßner, Lessing, Kleist liebe ich wegen ihrer Einfachheit und sie machen mir Lust zum Hirtenleben; Crebillon gefällt mir, weil er mir Schrecken einjagt, Corneille erhebt mich, Racine dringt mir ins Herz; ich bin kein fanatischer Bewunderer von Shakespeare, aber ich habe oft im Theater über die un=

glücklichen Romeo und Julie geweint, bin von Hamlets Raserei mit Schauer und Furcht erfüllt worden .... Ich liebe David mehr als alle anderen Dichter; Homer, Pindar, Virgil sind groß und majestätisch, aber David ist mehr; Milton und Klopstock sind groß, weil sie sich stets auf Davids Enthusiasmus stützen." In seiner ersten Periode hat er sich noch über einen Bewunderer Shakespeare's lustig gemacht; aber später sagte er: „ich liebe Shakespeare und unmittelbar nach ihm Schiller".

Diese verschiedenen Einflüsse machten sich nach- und nebeneinander in seinen Dichtungen geltend. Selbst fast jede Originalität entbehrend, lehrte er auch später seine Schüler, wenn sie nichts Neues schaffen können, nach dem Beispiele Virgils, die schönsten Züge aus ältern Dichtern zu entlehnen, und daraus ein in seiner Gesamtheit Neues zu bilden. So konnte man ohne große Uebertreibung sagen, seine besten Werke seien die Uebersetzungen der Ilias und der Pucelle und ihn den Fürsten der italienischen Uebersetzer nennen. Aber seine Uebersetzung ist nicht die beste Iliasübersetzung überhaupt, denn es fehlt ihr das homerische Kolorit. Dies erklärt sich dadurch, daß er ohne Kenntnis des Griechischen, nur nach lateinischen wörtlichen Uebertragungen und mit Hilfe seines Freundes Mustoxidi übersetzte.

Noch als junger Mann in Ferrara war er Mitglied der Arkadia geworden, später sogar zu einem ihrer Zwölfmänner gewählt worden, und arkadisch war auch größtenteils seine Dichtungsweise in jener Zeit. Gelegenheitsgedichte auf Nonneneinkleidungen u. dergl. mit Schmeicheleien für Freunde und hohe Gönner, süßliche, weihrauchduftende religiöse Sonette, bombastische Verse auf unbedeutende Personen hatte er schon in seiner Jugend unter dem Einflusse Minzoni's und Frugoni's geschrieben, und dieses Genre kultivierte er noch in den ersten Zeiten seines römischen Aufenthaltes, aber hie und da machte sich der Einfluß der biblischen Poesie und der alten Klassiker, indirekt der Dante's, besonders in den Terzinen geltend. Aber

seine Terzinen sind in der Vision Ezechiels, einer christlichen Umgestaltung von Ezechiel Kap. 1 und 37, noch recht steif und rauh, mehr varanisch als dantisch. In geschmackloser Verschwendung häuft er (1779) in den Terzinen auf die Wahl des Fürsten Thun zum Bischof von Trient Bilder auf Bilder, die eigentlich alle nur den Bischof als Hirten seiner Heerde darstellen. Schön sind die viel spätern reimlosen Verse an die Marchesa Malaspina, in denen er seiner Bewunderung für Dante Ausdruck giebt, neben dem er freilich auch Frugoni mit Verehrung nennt. Ebenso kontrastiert im Entusiasmo melancolico die melancholische Stimmung mit der Furcht vor dem Tode. Gefühlvoll und zart empfunden ist die zweite Elegie Oh dolci amiche di segreto speco und recht hübsch sind die Oktaven an Nice, in denen, sowie in dem anakreontischen Gedicht an Gräfin Cicognari, der Einfluß von Pope's Lockenraub wahrnehmbar ist. Die Naturbeseelung in der ersten Elegie ist, wie er selbst angiebt, Properz nachgeahmt. Echte eigene Herzenstöne hört man aber fast nur in der Lyrik seiner spätern Jahre.

In den Judassonetten zeigt sich schon der Einfluß Klopstocks; mehr noch in der Bassvilliana. Zumbini hat nachgewiesen, wie er den ganzen Plan zu dieser Dichtung aus dem siebenten und neunten Gesang des Messias genommen hat und wie das dem Judas vom deutschen Dichter geschaffene Gewand um den unbedeutenden französischen Gesandtschaftssekretär herumschlottert. Derselbe Kritiker zeigt auch wieviel Monti zu der von Cantù überschwänglich gepriesenen Bellezza dell universo aus Miltons Verlorenem Paradies entlehnt hat. Goethe wird von Monti nicht unter den von ihm bewunderten Dichtern genannt, aber er hat einiges aus dessen Tasso übersetzt, und die Epistel in versi sciolti an den Fürsten Chigi ist ganz in Wertherstimmung getränkt. In Rom hat man auch Goethe auf Wertherisches im Aristodemo aufmerksam gemacht. Schillers Götter Griechenlands hat Monti in seinen spätern Jahren durch eine eigentümliche, dem Original weit nachstehende Bearbeitung

(Sulla Mitologia) zu einer Diatribe gegen die Romantik umgewandelt, wobei Bürger mit seiner Leonore fast als ihr Hauptvertreter erscheint. Man erhält davon den Eindruck, er habe Schillers Gedicht nicht verstanden oder nicht verstehen wollen. Freilich war es blos die begeisterte Schilderung der Antike, die ihn darin entzückte, und die Verehrung der klassischen Dichter ist das einzige, das alle seine Wandlungen überdauerte. Antike Göttermaschinerie und Mythologie hat er stets mit Vorliebe angewendet. In der Verteidigung seiner Spada di Federico gegen die Kritiker ist eines seiner Hauptargumente, es fänden sich darin nur sehr wenig Gedanken oder Phrasen, für die man sich nicht auf eine antike Autorität berufen könnte. Seine Musogonia, seine Feroniade, sein Prometheus sind mit mythologischen Anspielungen, Bildern und Zieraten überladen, überreich an Entlehnungen aus antiken Dichtern, die er übrigens gewissenhaft selbst angiebt. Und die Feroniade ist gerade eines seiner besten, vielleicht das allerbeste seiner Werke, viel Selbstgefühltes und Selbstbeobachtetes, schöne Naturschilderungen und einige rührende Episoden enthaltend. Auch die sorgfältig gefeilten und geglätteten versi sciolti dieses Poems sind die besten Monti's, einfacher und weniger kunstvoll als die in ihrer Eigentümlichkeit so scharf ausgeprägten Parini's, aber gerade dadurch den Eindruck größerer Natürlichkeit machend. Jedenfalls hat er in diesem Versmaß und in den Terzinen Vorzüglicheres geleistet als in den Oktaven, der eigentlich epischen Strophe der Italiener, wie ihm denn auch bei seiner vielseitigen Begabung die für das Epos fehlte.

Auch als dramatischer Dichter hat er quantitativ wenig, qualitativ nicht viel geschaffen. Er hat eben weniger aus innerm Drang als um mit Alfieri zu wetteifern Tragödien geschrieben, und deshalb ist auch der Aristodemo, sein erstes unter diesem Impuls geschaffenes Drama besser als die zwei spätern. Seinem weichern empfänglichern Charakter entsprechend sind die Personen seiner Tragödien ruhiger und schwacher, man

könnte sagen menschlicher, als die Alfieri's und treten uns dadurch näher. Ebenso ist die Sprache einfacher als die des großen Piemontesen. Von dem Aristodemo sagt Goethe, der ihn in Rom vorlesen hörte und aufführen sah: „Das Stück hat einen sehr einfachen ruhigen Gang, die Gesinnungen, wie die Sprache, sind dem Gegenstande gemäß, kräftig und doch weichmütig. Die Arbeit zeigt von einem sehr schönen Talent." Nach der Aufführung lobt er wiederholt die Diktion, sagt aber nichts Näheres über die Handlung, der er nicht aufmerksam gefolgt zu sein scheint, wie er denn auch den Aristodemo König von Sparta (statt Messene) nennt. Uebrigens ist auch wenig Handlung in dem Drama und dieses wenige ist eigentlich ganz nebensächlich, da der Held nur an seinen Gewissensbissen zugrunde geht. Es ist mehr ein schönes Seelengemälde als eine Tragödie. Aber der Zuschauer wird doch interessiert, seine Spannung erregt. Sehr gut wird im dritten Akt auf das Gespenst vorbereitet und im folgenden dessen Eindruck auf Aristodemo dargestellt, wie überhaupt der vierte Akt der schönste ist. Von antikgriechischem Zeit- und Lokalkolorit findet sich freilich darin ebensowenig als in Alfieri's Tragödien. Aber eins hat Monti voraus: Er hat es nicht verschmäht, von Shakespeare zu lernen; der Geist im Aristodemo ist dem in Macbeth und in Julius Caesar gut nachgeahmt. Aber zu seinem Drama hat er außer der Erzählung des Pausanias auch eine italienische Tragödie des siebzehnten Jahrhunderts, den Aristodemo des Carlo de' Dottori benutzt.

Noch mehr zeigt sich die Benutzung Shakespeare's in dem ein Jahr später geschriebenen Galeotto Manfredi, einem nicht uninteressanten Stück mit einigen effektvollen Szenen, aber mit schlechter Motivierung. Die ganz überflüssige, zur Entscheidung fast gar nichts beitragende Verschwörung Zambrino's ist auf eine dem Othello nachgeahmte Eifersuchtstragödie gepropft, nur ist es hier die Gattin, welche nicht ohne Grund, eifersüchtig und zur Mörderin wird. Zambrino ist Jago, Elisa vertritt

Cassio. Sehr deutlich ist auch die Nachahmung des Julius Caesar in dem 1787 begonnenen, erst 1801 vollendeten Cajo Gracco wahrnehmbar, der manche schöne Szene hat und auch römischer aussieht als Alfieri's Römerdramen. Aber die Handlung ist, wie schon Cesarotti bemerkte, schlecht geführt, die Personen handeln nicht ihrer Lage gemäß und erregen nicht unser Interesse; Gracchus ist ein Schwätzer, der hochtrabende Reden hält und planlos handelt.

Das komische Melodrama Stratonica, zu dem Monti vielleicht einen Mitarbeiter gehabt hat, scheint eine Parodie von Varano's Demetrius zu sein.

Ippolito Pindemonte bildet in seinem Leben, im Charakter und als Dichter den geraden Gegensatz Monti's. Dieser aus bürgerlicher, in bescheidenen Verhältnissen lebender Familie stammend, blieb bis zum vierzigsten Jahre in abhängiger Stellung, um dann bis ins Alter sich im Weltgetriebe zu bewegen, am politischen Leben teilzunehmen, mehr als einmal seinen politischen Glauben wechselnd, dabei stets kampfbereit, sich mit meistens ihm nachstehenden Schriftstellern herumschlagend, oft geschmäht und noch öfter Andere schmähend; als Dichter den verschiedensten Einflüssen und Stimmungen folgend, sich in allen Arten und Formen mit Geschick und Erfolg versuchend.

Dagegen meidet der aus reicher und vornehmer Familie stammende, stets unabhängige Pindemonte, Sohn und Neffe von Gelehrten, jede politische Thätigkeit und zieht sich in die Einsamkeit oder in den Verkehr mit wenigen Freunden zurück. Eine inoffensive Natur, ein sanfter liebenswürdiger Mensch, hat er keine Feinde und streitet mit Niemanden. Wenn Monti gegen die Gegner seines jeweiligen Gönners wettert und schimpft, begnügt sich Pindemonte, über die Gräuel der französischen Revolution und das Elend des Krieges zu weinen. Er möchte am liebsten, im Walde versteckt, von dem blutigen Schauspiel auf dem Welttheater nichts sehen und nichts hören, bittet die

Wälder, ihn zu verstecken, bis der Sturm vorübergegangen oder wenigstens ein Hoffnungsstrahl aufblitzt:

. . . e voi, mie selve,
Con l'ampia ombra ospital de' vostri rami
Ricopritimi sì, che più novella
Del mondo insanguinato a me non giunga.
Ricopritemi, o selve, in sin che passi
La procella tremenda, o di salute
Folgori almen fra le tenebre un raggio.
(Ende der Viaggi.)

Ja, er weint gern, aber sein Weinen ist kein lautes Heulen, manchmal merkt man nur am leichten Zittern der Stimme die innere Bewegung, oder stille Thränen entfließen tropfenweise seinen Augen. Er weint selten über unglückliche Liebe oder sonstiges eigenes Leid, meistens über das Anderer, über das Leid der ganzen Menschheit. Leise ertönt schon der Weltschmerz in seinen Versen. Empfindsam und melancholisch scheint er von Natur angelegt gewesen zu sein, und diese Anlage wurde durch seine eifrige Lektüre der englischen Dichter und ihrer Gräberpoesie nur noch gestärkt und weiter ausgebildet. Aber sie ward auch wieder gemildert und eingeschränkt durch die sonnig heitere Natur seines Vaterlandes, durch die von Jugend auf ihm lieben und vertrauten griechischen und römischen Dichter. So fehlt ihm mitunter auch der Humor nicht, und ein leichtes Lächeln über die Thorheiten und Schwächen der Menschen kräuselt manchmal seine Lippen.

Andere Einflüsse als die der Engländer und der alten Klassiker sind in den meisten seiner Werke kaum wahrzunehmen. Und was er von diesen annahm hat er sich, weil es ihm geistesverwandt war, vollständiger assimiliert als Monti, der ihn freilich als Meister der Form weit überragt, seine verschiedenartigen Entlehnungen.

Am 13. November 1753 in Verona geboren, wurde Pindemonte im Kollegium von San Carlo zu Modena erzogen, aber keinem bestimmten Berufe gewidmet. Mit 24 Jahren

bereiste er Italien, trat dann in den Malteserorden und machte eine Fahrt auf dessen Flotte mit. Im Jahre 1785 zog er sich wegen seiner Kränklichkeit aufs Land zurück und verbrachte mehrere Jahre in der Ruhe; genesen bereiste er 1788—1790 die Schweiz, Deutschland, England, Holland und Frankreich, wo er mit Alfieri bekannt und befreundet wurde. Nach seiner Rückkehr reiste er wieder in Italien herum und nahm dann seinen festen Aufenthalt in Verona, wo er am 17. November 1828 gestorben ist.

Pindemonte hat, wie er in seinem, im späten Alter, gedichteten Colpo di martello sagt, fast noch als Kind zu dichten angefangen, aber erst in seinem fünfundzwanzigsten Jahre trat er mit dem ganz wertlosen Drama Ulysses an die Oeffentlichkeit, das sogar in Wien aufgeführt wurde und das er später ganz vergessen zu haben scheint. Seine besten lyrischen und beschreibenden Gedichte — die Poesie campestri. die Episteln und die Reisen — sowie die Prose campestri hat er nach seinem dreißigsten Jahre, die Sepolcri erst 1806 geschrieben, die Sermoni erschienen zuerst 1818, der 1797 gedichtete Arminio erst 1804, an der Uebersetzung der Odyssee hat er von 1807 bis 1822 gearbeitet. Und auf dieser langen poetischen Laufbahn ist er im Wesentlichen stets derselbe geblieben; in Stimmung, Tendenz und Form merkt man kaum einen Unterschied zwischen den Gedichten des jungen Mannes und denen des Greises.

Er hatte in seiner Jugend etwas Stutzerhaftes an sich, kleidete sich nicht blos nach der neuesten Mode, sondern wollte auch selbst Mode machen, galt als der beste Tänzer und gefiel sich in unschuldigen Sonderbarkeiten des Benehmens. Das Exzentrische, Dandymäßige verlor sich mit den Jahren, aber das Zierliche, Anmutige, Vornehme seines Wesens hat er behalten. Er fällt nie aus dem Takt, seine Satire wird nie persönlich, er wird nie boshaft, leidenschaftlich oder grob und wahrt stets seine Würde. Er erniedrigt sich nie, wie so viele seiner dichtenden Zeitgenossen, zu gemeiner Schmeichelei, zu

verschwenderischen Weihrauchopfern vor Mächtigen und Vornehmen. In Paris im Jahre 1789 ergriff auch ihn der allgemeine Enthusiasmus, und er hat in einigen Gedichten die Freiheit besungen. Aber schon damals hatte er kein volles Vertrauen zu den französischen Freiheitshelden. Er war nie ein Republikaner wie Alfieri und ist nie ein solcher Franzosenfeind und Ultrakonservativer wie dieser geworden. In seinem Sermon „Die politischen Meinungen“ bekennt er sich offen zu der Ansicht Goldsmiths, daß die Regierungsformen nur sehr geringen Einfluß auf unser Wohl und Wehe haben, und erst als man ihm über diese Gleichgültigkeit von allen Seiten Vorwürfe machte, suchte er im „Schlag der Turmuhr“ (Colpo di martello del campanile di San Marco) seine Aeußerungen zu entschuldigen und abzuschwächen. In der That scheint er sehr geringes Interesse für Politik gehabt zu haben und hat sich jedenfalls in seinen Gedichten aller Parteinahme enthalten. Während Baretti das lebhafteste Interesse für die politischen Institutionen Englands hatte und seinen Landsleuten so gern davon erzählte, interessieren ihn während seines Aufenthaltes in England nur die Parks, das Landleben und die schöne Litteratur.

Zur Zeit der französischen Herrschaft in Italien ist sein Programm, den fremden Herren fern zu bleiben und in der Einsamkeit zu schweigen. Zu lebhaftern Aeußerungen seines Mißmuts bewogen ihn nur die Pöbelherrschaft, der Untergang der Republik Venedig, die Gefangennahme des Papstes und der Raub der Kunstschätze Italiens durch die Franzosen, stets aber beklagt er schmerzvoll und in rührenden Tönen die Leiden des Krieges.

Für alles Englische hatte er dagegen schon früher große Vorliebe. Noch vor seinen Reisen hat er viel mit Engländern verkehrt, im Jahre 1783 in einem Gedicht auf die Aufhebung der Belagerung von Gibraltar den Ruhm der englischen Seemacht gesungen und sich 1789 in eine Engländerin verliebt.

Viel mehr noch als diese Engländerin hat er die englische Poesie geliebt, und man kann sagen, daß sie auf keinen italienischen Dichter so viel Einfluß gehabt hat, wie auf ihn. Seiner Naturanlage gemäß fühlte er sich besonders zu der melancholisch empfindsamen und zur beschreibenden Poesie der Engländer seiner Zeit hingezogen. Dagegen hatte er für die Größe Shakespeare's kein Verständnis, verhöhnte in den der Ausgabe seines Arminio von 1812 angehängten, aber schon früher geschriebenen Abhandlungen über die dramatische Poesie, mit deutlicher Hinweisung auf ihn, die gegen die heilige Vorschrift von den drei Einheiten rebellierenden Genies und plapperte Voltaire's Urteil nach, sich dabei ebensowenig wie dieser entblödend, dem großen Briten manches nachzuahmen. Auch von Miltons verlorenem Paradies hat er einiges übersetzt und nachgeahmt. Sein Roman Abaritte ist zum Teil Johnsons Rasselas, seine Lettera di una monaca einer Heroide Pope's nachgeahmt.

Seine Lieblingsdichter und hauptsächlichsten Vorbilder waren aber Gray, Collins, Hervey und Blair. Mit feinem Spürsinn und großer Sorgfalt haben B. Zumbini, Giac. Zanella und Camillo Antona Traversi sowohl seine Entlehnungen im Einzelnen als die viele seiner Dichtungen beherrschende englische Stimmung nachgewiesen. Ein Teil der letzteren ist aber auf die Grundstimmung der europäischen Litteratur in der Ossian- und Wertherzeit zurückzuführen. Die „Gräberpoesie" bildete damals einen üppig blühenden Zweig der Dichtung, und Pindemonte hat, besonders zu seinen „Gräbern" (I Sepolcri) auch Delisle's 1794 geschriebene, aber erst 1806 gedruckte Imagination und Gabriel Legouvé's Gedicht La sepulture benutzen können, wie Vittorio Cian im Giornale storico della letter. ital. (XX 205 ff.) gezeigt hat. Nachahmungen lateinischer und italienischer Dichter hat ihm Francesco Torraca nachgewiesen.

Ueber die Frage, ob Ugo Foscolo zu seinen um Hundert Verse kürzern, aber an poetischen Schönheiten reicheren „Gräbern" von den Pindemonte's angeregt wurde oder nicht, ist von italie-

nischen Kritikern sehr viel und lebhaft gestritten worden. Ich möchte mich angesichts solcher Meinungsverschiedenheit kompetenter Kritiker und Detailforscher enthalten, mich für die eine oder die andere Meinung auszusprechen, besonders da das fast gleichzeitige Erscheinen (im Jahre 1807) von zwei Gedichten ähnlichen Inhalts und fast gleicher Tendenz minder auffallend wird, wenn man bedenkt, daß beide der Zeitstimmung entsprachen, beide die englischen und französischen Vorbilder benutzen und aus den Verfügungen der Regierungen über die Begräbnisse zu ihren Dichtungen Anlaß nehmen konnten. Nach der Angabe Pindemonte's hat er seine Arbeit vor Foscolo begonnen, (wahrscheinlich schon Mitte 1806), sie aber aufgegeben, als er hörte, daß Foscolo sich mit demselben Thema beschäftige. Als dieser ihm dann sein Gedicht zusendete, fand er, daß der Gegenstand dadurch nicht erschöpft sei, und vollendete nun mit sehr geringer Benutzung des von ihm früher Gedichteten sein Werk, das er an Foscolo adressierte. Eine direkte Beschuldigung des letzteren ist in diesen Angaben jedenfalls nicht enthalten, aber das ist bei der inoffensiven Natur Pindemonte's noch kein Beweis für ein vollkommen untadeliges Benehmen Foscolo's in dieser Sache. Daß er einiges von dem Werke des älteren Dichters kannte, bevor er seine „Gräber" verfaßte, ist sehr wahrscheinlich. Man erinnert sich dabei auch an seinen Roman Jacopo Ortis, dessen Abhängigkeit von Goethes Werther er auch zu verheimlichen suchte. Aber Pindemonte's „Gräber", in denen er hauptsächlich zum Trost der Hinterbliebenen und zur Aneiferung für die Jugend prächtige Monumente für die Verstorbenen fordert und denen fromme Gemüter wohl den Vorzug vor den Foscolo's geben werden, stehen nicht blos diesen, sondern manchen seiner eigenen Dichtungen nach. Auch ist die eingeschaltete Schilderung der englischen Parks, nach denen der Dichter sich sehnt, ein überflüssiges Beiwerk. Es fehlt seinem Gedichte an Einheit des Inhalts, und so macht auch manches Andere den Eindruck, als ob es nur hinzugefügt

sei, um es größer als das Foscolo's und diesem unähnlicher zu machen.

Man würde ihm demnach sehr Unrecht thun, wenn man ihn nur nach seinen Sepolcri beurteilen wollte, denn sie werden von dem größten Teil seiner andern Gedichte, am meisten von den zwei Jahrzehnte früher gedichteten Poesie campestri und den Viaggi übertroffen. Er zeigt sich in erstern und in den etwas später geschriebenen Prose campestri als Liebhaber und Kenner der Natur. Aber es ist nicht die großartige, oft furchtbare Natur der Gebirgswelt oder des Meeres, die ihn anzieht, sondern die lieblichen, schön bebauten Hügel, mit Aussicht auf Garten, Flur und Feld, manchmal auch auf die Stadt, obwohl er das Landleben vorzieht und dessen Ruhe und Frieden gern im Kontrast zum Stadtleben schildert. Doch muß diese Ruhe und Heiterkeit bei ihm stets mit ein wenig Melancholie gewürzt sein. Dem hellen den Tag verkündenden Morgenrot zieht er die Abenddämmerung vor. Die Melancholie begleitet ihn zu Mittag unter dem Buchenschatten und nachts, sowohl beim sanften Schein des Mondes als wenn er in der Dunkelheit meditiert. Ruhige Freude und gedankenreichen Genuß gewährt ihm das Abenddunkel, das „betrübend gefällt“:

> . . . . . le taciturne
> Gioje tranquille ed i Piacer pensosi:
> Mentre su colle e pian disteso giace
> Quell' orror bello, che attristando piace. (Die Nacht.)

Aehnliche, rührend melancholische Töne schlägt er in der Epistel an Elisabeth Mosconi an.

Zu seinen besten Werken gehören die 1793 geschriebenen, später umgearbeiteten „Reisen“, in denen jedoch das „bleibe im Lande und nähre dich redlich“,

> Oh! felice chi mai non pose il piede
> Fuor della terra nel cui grembo nacque!

fast bis zur Ermüdung des Lesers variert wird. Mit liebenswürdigem Humor wird darin das Benehmen der Ausländer in

Italien verspottet, wobei der alles in sein Tagebuch eintragende, stets um Stammbuchverse bettelnde Deutsche noch am besten wegkommt.

Man hat Pindemonte den italienischen Tibull genannt, aber in seinen Sermoni, von denen manche den Eindruck wirklicher Predigten machen, erscheint er mitunter als christianisierter melancholischer Horaz. Die Charakteristik, die er selbst im Alter von sich gab (in La mia apologia), läuft ungefähr darauf hinaus, daß er nach seiner melancholischen Grundstimmung nicht anders dichten konnte, als er gedichtet hat, wobei er nur den Einfluß der Engländer verschweigt. Viel unabhängiger ist er in der Form. Er hält sich rein von frugonischem Prunk und verfällt auch nicht in die so nahe liegende Nachahmung Parini's, steht vielmehr neben diesem als gleichberechtigter Erneuerer der italienischen Lyrik, dem nur mehr Mannigfaltigkeit zu wünschen wäre.

Sehr gelobt und noch jetzt gern gelesen wird seine Uebersetzung der Odyssee. Ein kleines Meisterstück ist die ihr vorangeschickte Epistel an Homer, und darin besonders schön die Aufnahme des blinden Sängers im Olymp. Dagegen hat er mit seinem fünfaktigen Drama Arminio bewiesen, daß er zum dramatischen Dichter durchaus ungeeignet war. Cesarotti hat das Stück freilich als eine der besten italienischen Tragödien bezeichnet, G. B. Zannoni, in seiner offiziellen Lobrede auf Pindemonte als Mitglied der Crusca, ihn den italienischen Euripides genannt, aber in neuester Zeit ist sein dramatischer Lorbeer von M. Scherillo (in der Nuova Antologia vom 16. April 1892) arg zerpflückt worden. Das mit konfuser und mangelhafter Kenntnis deutschen Altertums auf einigen schwachen historischen Daten aufgebaute, mit einer Liebesgeschichte ausgestattete und mit einer Hochzeit endigende Stück macht beinahe den Eindruck eines Musikdramas, dem nur der Wohlklang Metastasio's fehlt. Denn auch die Verse stehen denen der Lyrik Pindemonte's weit nach.

Als dritter neben Monti und Pindemonte wird oft der hier schon mehrmals erwähnte viel jüngere Ugo Foscolo genannt; aber da er mit dem größern Teil seines Lebens dem neunzehnten Jahrhundert angehört und in diesem seine Hauptwerke geschaffen hat, gehört er nicht mehr in den Rahmen dieser Darstellung.

Ein Geistesverwandter Pindemonte's ist Francesco Cassoli aus Reggio (1759—1826), der dort und in der Nähe auf dem Lande fast sein ganzes Leben in beschaulicher Zurückgezogenheit verbracht hat. Sein hochverehrter Meister war Horaz, und neben dem alten Römer hat er auch Alfieri hochgeschätzt, auf dessen Tod er ein schönes Sonett gedichtet hat. Von größerm Einfluß scheint aber Bertola und durch dessen Vermittlung die deutsche Poesie auf ihn gewesen zu sein. Von der schreienden bunten Pracht Frugoni's, von der heißen Sinnlichkeit Cerretti's ist bei ihm nichts zu finden, aber die klassicistische Kälte wird von einem Hauch warmen Naturgefühls erwärmt und über sein fromm beschauliches Empfinden ist ein Schleier nordischer Melancholie, ohne ossianische Nebel, gebreitet.

Mit diesem echten Naturgefühl schildert er in der Ode La solitudine die Einsamkeit im Freien und als Seitenstück in der an seine Lampe (Alla lucerna) in resignierter, aber doch nicht trauriger Stimmung, die traute Einsamkeit seines Studierzimmers. In der Ode an einen befreundeten Maler weiß er den hohen Wert des Genies richtig zu schätzen, aber es macht schon einen fast komischen Eindruck, wenn er in der an den Sohn dieses Malers das Sprüchwort Müßiggang ist aller Laster Anfang durch das Beispiel von Aegysth und Klytaemnestra illustriert.

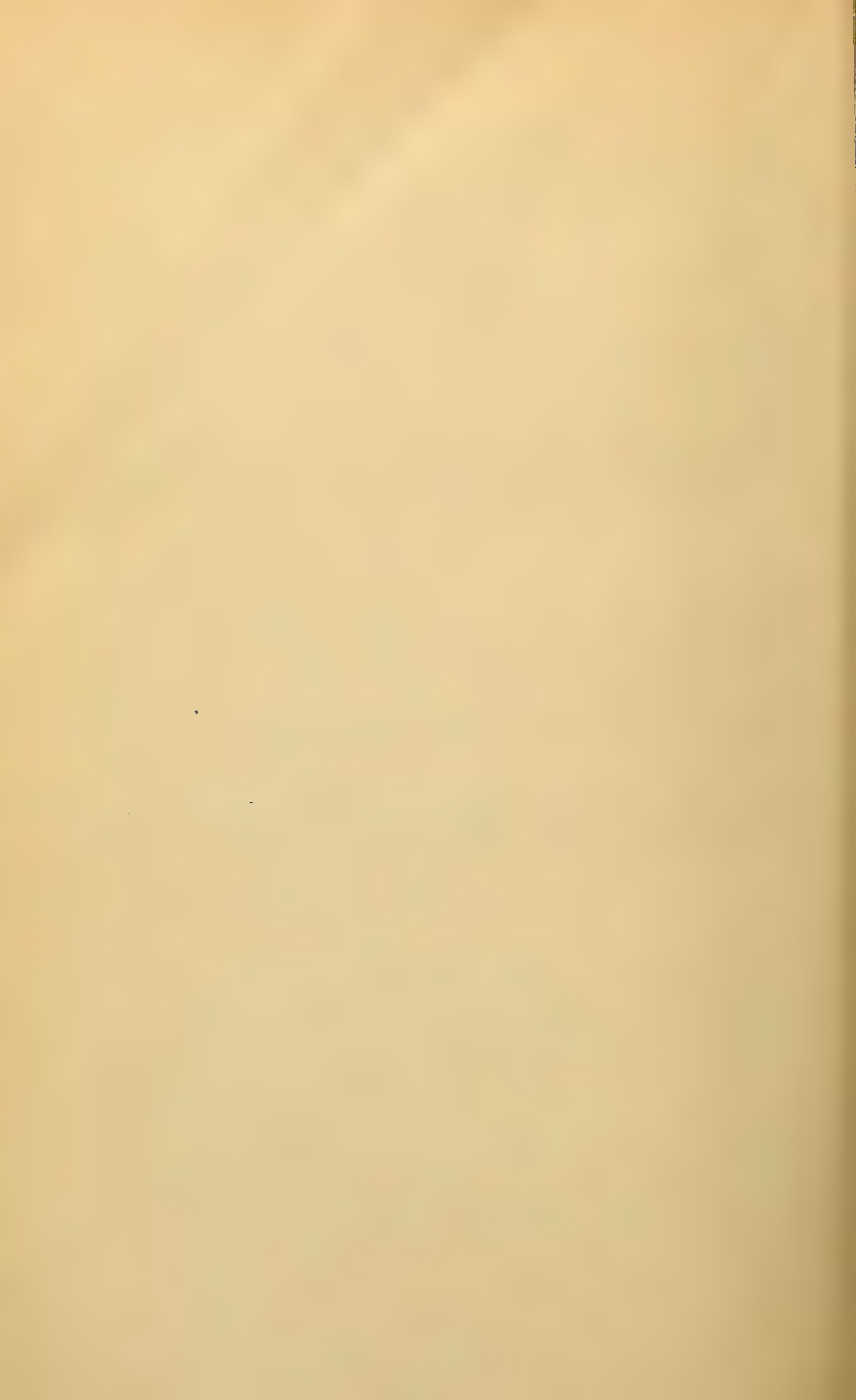
Cassoli ist kein großer Dichter. Auch quantitativ hat er wenig geleistet; aber er ist ein gesunder, gewissenhafter Dichter und scheint nur gesungen zu haben, wenn er von seinem Gefühle angetrieben, das singen konnte was er fühlte. Auch die

Form handhabt er geschickt und erreicht manchmal die Eleganz und Kraft Parini's.

So haben wir ein halbes Hundert lyrischer Dichter, darunter auch manche zweiten und dritten Ranges, Revue passieren lassen, während wir ein paar Dutzend noch unbedeutendere aus Rücksicht auf die Leser aus ihrer Vergessenheit nicht aufstören wollten. Wer einiges über sie erfahren will, kann V. A. Arullani's Lirica e Lirici nel settecento (Turin 1893) und die Litteraturgeschichten der einzelnen Städte und Landschaften zu Rate ziehen.

Interessantere und genialere Persönlichkeiten finden sich unter den Dialektdichtern. Aber wir müssen uns begnügen, hier die Namen der hervorragendsten unter ihnen, des Neapolitaners Niccolo Capasso (1671—1746) der Mailänder Carlo Antonio Tanzi (1710—1762), Domenico Balestrieri (1715 bis 1780) und Carlo Porta (1776—1821) und des sie alle überragenden, auch in Deutschland durch Gregorovius' Uebertragung gut bekannten, Sicilianers Giovanni Meli (1740 bis 1815) zu nennen. Eine entsprechende Behandlung könnten sie nur in einer besonderen Geschichte der italienischen Dialektlitteratur finden.



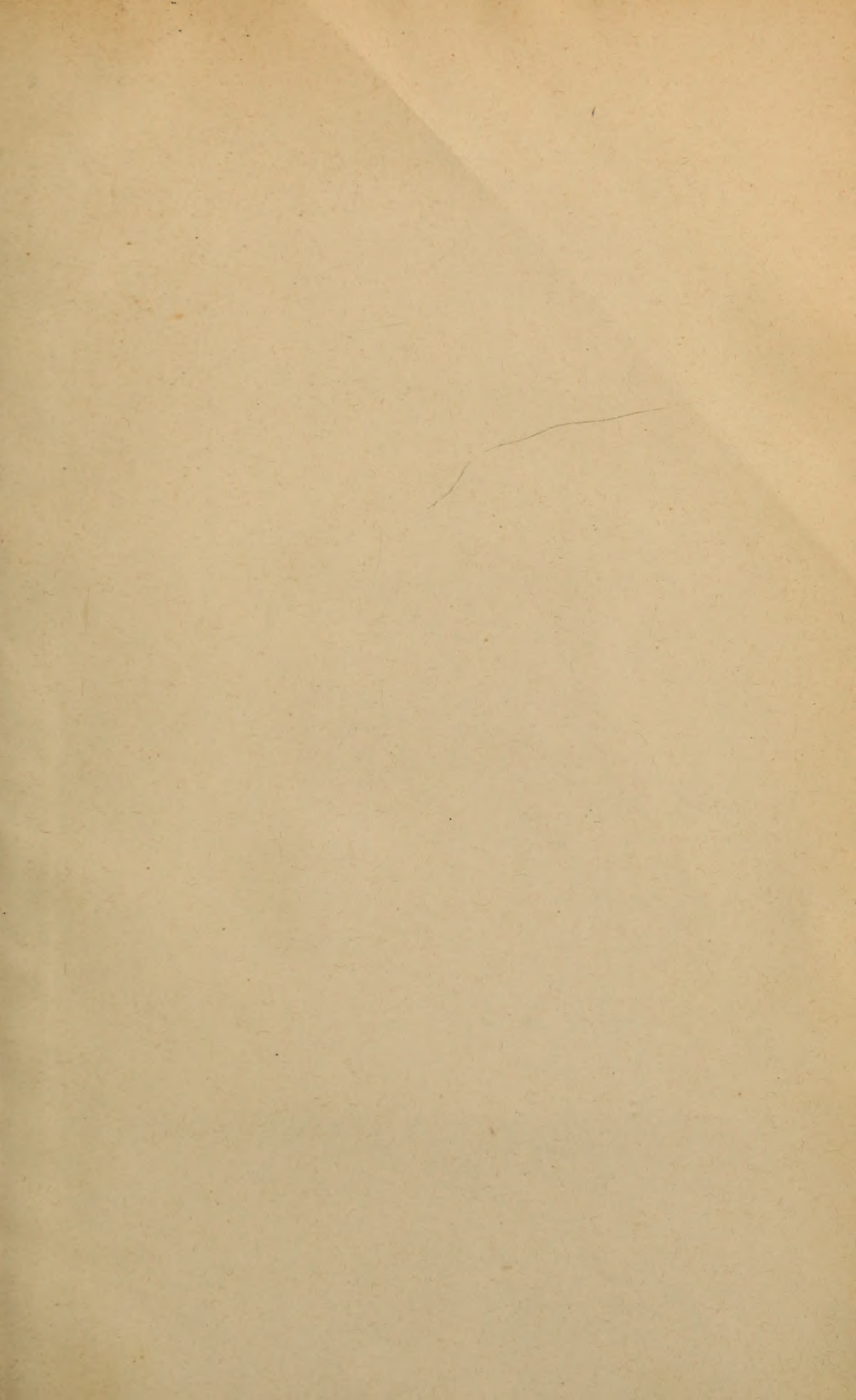


Register.

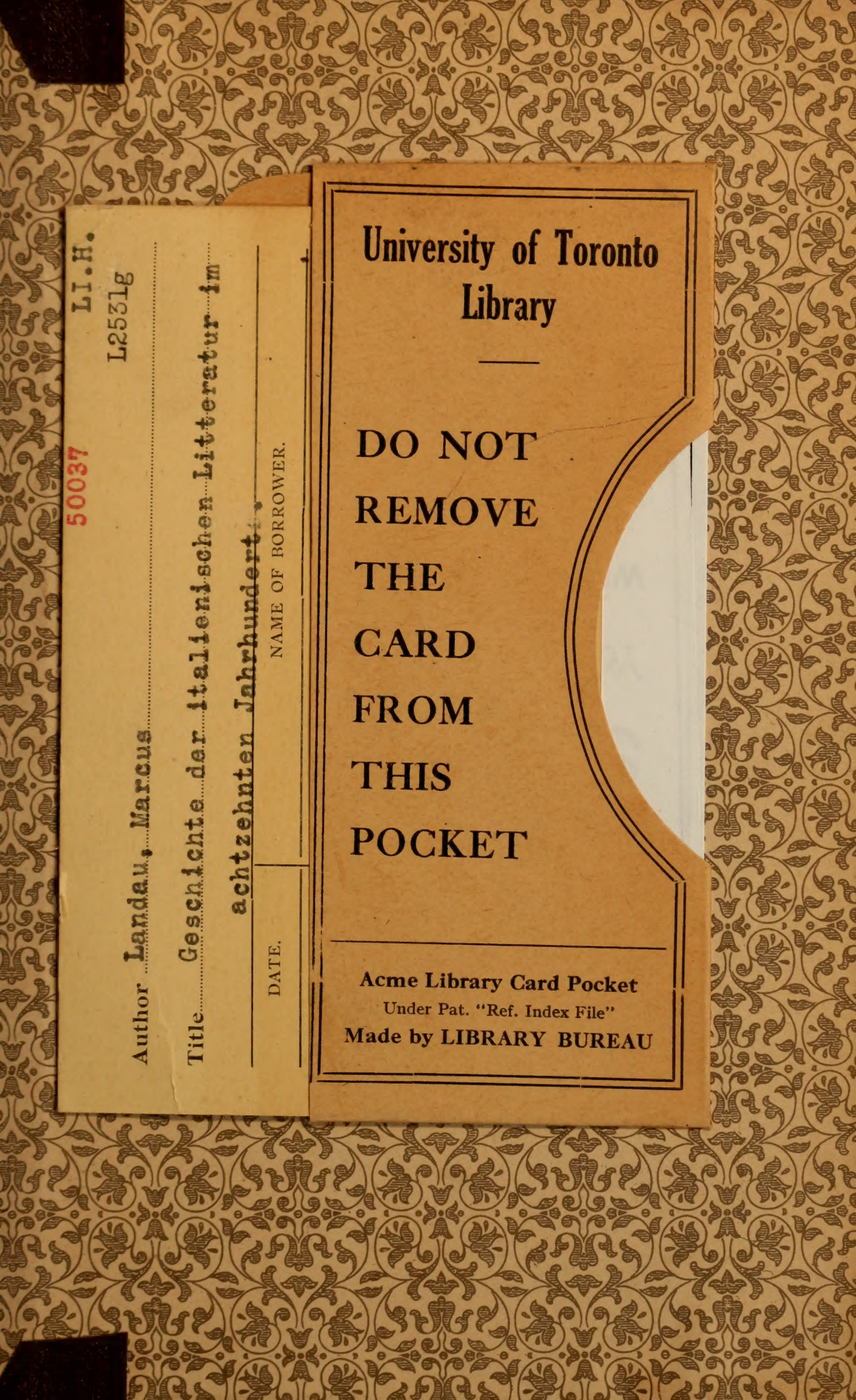
Berichtigung.

S. 5 Z. 10 v. o. ist statt XIV zu lesen: XIII.
S. 38 Z. 3 v. u. ist statt 1786 zu lesen: 1796.








University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU
LI.H.
L2531g
50037
Author Landau, Marcus
Title Geschichte der italienischen Litteratur im
achtzehnten Jahrhundert.
DATE.
NAME OF BORROWER.

